د. نبيل راغب

دليل الناقد الفني



الكتاب : دليل الناقد الفنى

المؤلف : د / نبيل راغب

رقم الإيداع : ١٥٥٤٢

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولى : I. S. B. N 977 - 215 - 462 - 5

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

مقدمة

من الواضح أن حياتنا الفنية ما زالت تفتقر إلى الكثير من النضج والنمو على أساس علمى بعيد عن الارتجال والادعاء . فالمفهوم الحديث للفنون يؤكد أن تطورها ينهض على منهج علمى متسق ، يعمل على شحذ الموهبة ، وبلورة الخيال ، وغير ذلك من العناصر التى يعتقد كثيرون فى العالم العربى أنها لا تمت إلى العلم الإنسانى بصلة من قريب أو بعيد . وقد أدى هذا الاعتقاد إلى فتح الباب على مصراعيه للمدعين والمتسلقين والمنتفعين كى يقتحموا مجالات الفن المتعددة ويزاحموا فيها الأصلاء الذين رأوا فى الفن رسالة وحياة متكاملة كرسوا لها وجودهم وجهدهم .

ونظرا لخلو ميدان الفن فى العالم العربى من الضوابط العلمية والمعايير الموضوعية التى تفرق بين الادعاء والأصالة ، فقد وجد المدعون فى الفن تجارة رابحة ناتجة عن شعبيته بين مختلف طبقات الجماهير ، وانتشروا انتشار النار فى الهشيم لعدم وجود النقد العلمى الواعى الذى يكشف عن حقيقتهم أمام الجمهور . ومادام هذا حال النقد الفنى ، فإننا يجب أن نلتمس العذر للجمهور إذا ما أقبل على الأعمال الفنية الهابطة التافهة ظنًا منه أنها النماذج الفعلية لما يجب أن يكون عليه الفن . وكما يقول علماء الجمال والتربية أن الفن تربية وتعود ، ومن يتعود على الفن الهابط فلابد أن تتلاشى حاسته الجمالية ، وأن يتدهور ذوقه سواء فى مجال الفن أو الحياة . ولذلك كثيراً ما نرى العملة الرديئة فى مجال الفن تطرد العملة الجيدة . ومن هنا كانت المعاناة القاسية التى يمر بها الفنان الأصيل حتى يصل بعمله الفنى إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور. وأحياناً تتحول معاناته إلى مأساة عندما يفشل تماماً فى الوصول إلى الجمهور نتيجة لاختناق المجال بالأعمال التجارية الهابطة المسفة.

ولا شك أن جزءاً كبيراً من مأساة الفنان الجاد الأصيل فى العالم العربى يرجع إلى غياب الحركة النقدية التى يمكن أن تمهد الأذهان لمثل هذه الأعمال الفنية

الجادة . وغياب هذه الحركة لا يتمثل فقط فى افتقارنا إلى الدراسات النقدية العلمية والمتابعة الصحفية والإعلامية لما يقدم بالفعل أو لما يمكن أن يقدم من أعمال فنية ، بل يتمثل فى غياب أبجديات النقد الفنى التى تسعى إلى وضع التعريفات والمصطلحات التى تحدد الأشكال الفنية وتمنحها شخصيتها المتبلورة. ولذلك من الشائع أن نرى ناقداً – أو من يسمى نفسه ناقداً – يستخدم هذه التعريفات والمصطلحات فى غير موضعها على سبيل استعراض عضلاته العلمية . ومادام لايوجد هناك من يرد عليه أو يوقفه عند حده ، فمن المتوقع بل ومن الطبيعى أن يستمر مثل هذا الناقد المدعى فى تشويه معلومات جمهوره الذى يستمع إليه أو يقرأ له دون أى شك فى أقواله وتحليلاته طالما أن أجهزة الإعلام والصحافة قد اعترفت به ناقداً وفرضته على الجمهور فرضا .

ولكن هذا لا يعنى أن حياتنا الفنية قد خلت تماما من النقد الواعى الموضوعى، ذلك أن معاهدنا وكلياتنا الفنية تزخر بالأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين . لكن الوظيفة الجامعية بمسئولياتها المتعددة تكاد تلتهم كل وقتهم وجهدهم ، ولا يتبقى لديهم ما يشاركون به فى حياتنا الفنية العامة . وبذلك يحرمون الإنسان غير المتخصص من علمهم . كذلك فإن المهيمنين على مقدرات الحياة الفنية العامة يطاردون الأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين إذا ما حاولوا الخروج على النطاق الأكاديمى إلى المجال العملى التطبيقى ، والوصول إلى الجمهور العادى. وكثيرا ما يتذرع المدعون والمنتفعون بأن ما يقوله المتخصصون لايفهمه الجمهور ، وبذلك يفرضون وصايتهم على المجال كله حتى لا يهدد أرزاقهم دخيل جديد عليهم يمكن أن يكشف جهلهم وسطحيتهم أمام الجمهور المتهم ظلما بالسطحية والسذاجة والإقبال على كل ما هو تافه وهابط . فى حين أن التجربة العلمية قد أثبتت أن الإنسان الأمى يستطيع أن يفهم التحليل العلمى الموضوعى إذا ما قدم إليه بأسلوب سلس بسيط .

من هنا كانت ضرورة إصدار هذا الدليل فى النقد الفنى حتى يكون تحت يدى المتذوق العادى بحيث يمكنه كشف المدعين والجهلاء بمجرد الرجوع إليه وتطبيق ما جاء به على أقوالهم وتحليلاتهم التى لا تخرج فى كثير من الأحيان عن العبارات الإنشائية غير البليغة بطبيعة الحال . كذلك فإن هذا الدليل يضع نفسه فى خدمة

الناقد المتخصص؛ لأنه لم يقتصر على إيراد التعريفات العلمية والمصطلحات الفنية لمختلف الفنون ، بل امتد ليشتمل على تاريخ هذه الفنون منذ أن عرفها الإنسان ومراحل تطورها، وفلسفتها التى شكلت جوهرها الأصيل وملامحها المتميزة ، بحيث يمكن للناقد أن يلم إلمامة سريعة بكل هذه الأبعاد المتعددة .

أما الدارس الموسوعى المتعمق فقد وضعه الدليل فى اعتباره أيضاً ، وذلك بأن أمده بالمراجع العلمية المتخصصة وأمهات الكتب التى أصبحت بمثابة أحجار الزاوية فى نقد هذه الفنون وتحليلها ودراستها . ولم تذكر هذه المراجع فى نهاية الدليل على سبيل تسجيلها فحسب، بل إن الدراسة التى وردت فى الدليل عن كل فن على حدة قد نهضت أساساً على هذه المراجع ، وإن كانت قد نزعت إلى التركيز والإيجاز حتى لا يضل القارئ العادى طريقه وسط تفصيلات وتفريعات الدراسة الأكاديمية الشاملة . أما الدارس المتعمق الموسوعى فيمكنه الانطلاق من الدراسات الموجودة فى الدليل إلى استشارة المراجع التى تمنحه القدرة على المزيد من التعمق والشمول .

كذلك لم تغفل الدراسة الجانب التطبيقى لهذه الفنون من خلال المحاولات والإنجازات التى تتم على أيدى الفنانين العرب الذين استفادوا من الأشكال والقوالب الفنية العالمية فى صياغة المضامين القومية والمحلية . ولذلك سيجد القارئ فى نهاية بعض الدراسات الواردة فى الدليل أضواء على مجالها الفنى فى مصر أو العالم العربى كلما أمكن ذلك . وبالذات بالنسبة للأشكال الفنية التى لم نعرفها إلا مؤخرا مثل الأوبريت والسيمفونية .

وترجع محاولة الدليل لجمع معظم الفنون العالمية بين صفحاته إلى أن كثيرا من مصطلحات التعامل مع فن تصلح للدلالة فى الدراسة النقدية على معانيها فى فن آخر . فنحن نتكلم عن الإيقاع فى الرسم فى حين أن المصطلح أساسا فى مجال الموسيقى ، أو نستعمل مثلا العمق فى النحت ثم ننقله إلى العمق فى السينما . ومع أننا عادة نقول إن النحت فن العمق ، والرسم فن السطح ، والموسيقى فن الزمن ، والعمارة فن المساحة ، فإننا نستعمل كل هذه المصطلحات فى الفنون كلها ، بل إننا نقول أحياناً النغم فى التمثال والمعمار فى الأحداث والبناء فى المسرحية وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بطاقات الأدوات الفنية الأخرى ومجال تفوقها وقصورها تعيننا على دراسة الأثر الفنى المستوحى من أثر فنى آخر بأدوات فنية

تختلف . ذلك أننا نستخرج الفروق الخاصة بطبيعة الأشياء ، طبيعة الأداء أصلا، ثم نواجـه الفـروق التى هى من صنع الفنان الآخـر وليست مما فـرضتـه عليـه أداته الخاصة فقط .

من هنا التزم الدليل بالترتيب الأبجدى للفنون الواردة فيه لأنه لم يفتعل فروقاً جديدة بينها بحيث تحيلها إلى فروع منفصلة أو مجموعات متناثرة مثل مجموعة الفنون الموسيقية من سوناتا وكونشيرتو وسيمفونية وأوبرا وأوبريت وباليه وجاز ، أو مجموعة الفنون المسرحية من ديكور ومعمار مسرحى ومسرح عرائس ، أو الفنون التشكيلية مثل التصوير والعمارة والنحت والخزف والفنون التطبيقية ، أو الفنون السينمائية مثل السيناريو والمونتاج ... إلخ . ذلك أن تقسيم هذه الفنون إلى مثل هذه المجموعات لا يشجع القارئ على المقارنة فيما بينها ، بحيث يمنعه من توليد أفكار جديدة قد تساعد على تذوق الفن بصفة عامة فى ضوء جديد . وخاصة أن الفن بحكم طاقاته الخصبة المتشعبة لا يخضع للتصنيفات المتعسفة والتقسيمات المجحفة، بل إن تاريخ الفن أثبت أن تطوره اكتسب دفعات متجددة من خلال الاحتكاك والتوالد بين مختلف الفنون . وكلما كان الفنان المتخصص فى فن ما مطلعا على مختلف الفنون الأخرى ، كان هذا مصدرا للخصوبة الخلاقة والمتجددة فى فنه هو . وإذا كنا الآن ننادى بوحدة المعرفة الإنسانية فمن باب أولى أن ندعم الوحدة الموجودة بين الفنون فعلا . ولعل «دليل الناقد الفنى» هذا يكون بمثابة خطوة متواضعة فى هذا الاتجاه .

د. نبيل راغب

(١)

الإخراج السينمائى

الإخراج السينمائى عملية فنية وإدارية شاملة؛ لأنها تبدأ من السيناريو الذى يتم إعداده للتصوير ، ثم كل عمليات التحضير وتقدير الميزانية وغير ذلك من الاستعدادات الأولية والضرورية لبدء التنفيذ على أساس علمى وفنى سليم ، ويليها مرحلة التنفيذ بما تحتوى عليه من تمثيل وتصوير وديكور وإضاءة وصوت وملابس ، ثم مرحلة التشطيب التى تشمل التحميض والمونتاج والمكساج حتى يصبح الفيلم صالحا للعرض . وقد يجمع المخرج بين الإخراج والإنتاج أو السيناريو أو التصوير أو المونتاج، لكنه بصفة عامة يجب أن يكون واعيا بكل عناصر إنتاج الفيلم ومتفاعلا معها تفاعلاً إيجابيا.

ومن الواضح أن الإخراج السينمائى مهمة شاقة ومتشعبة ومعقدة ، تحتاج إلى صبر ودأب وجلد وجهد متواصل لا يتأتى إلا لعاشقها ، هذا بالإضافة طبعاً إلى دراية شاملة وخبرة عميقة ، بكل تقنيات هذا الفن التى لا تتجلى إلا من خلال المواهب والقدرات التى تصل إلى حد العبقريات . فالإخراج السينمائى هو فى حقيقته بوتقة تنصهر فيها كل عناصر الإدارة والقيادة والخبرة والعلم والفن ، بحيث يتم التفاعل على أفضل وجه بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والأجهزة والمعدات على اختلاف أنواعها . وكلما كان الفريق القائم على إنتاج الفيلم متفاهما ومتناغما ، كان الفيلم فى شكله النهائى تجسيدا حيا لهذا التناغم الذى يعد علامة مميزة لكل المخرجين الكبار .

فالمخرج هو المسئول الأول عن مراحل إبداع الفيلم منذ خطوات السيناريو الأولى حتى عرضه على الشاشة . وهى مسئولية إبداعية فنية خلاقة كما هى مسئولية إدارية وتنظيمية وتجارية . وتحتم عليه المسئولية الأولى أن يقوم بدور البوصلة لكل العاملين فى الفيلم ، وذلك من خلال دراسته لكل العناصر الفنية ،

وفكره ومنظوره ، وحسه الفنى ، وإحساسه الشخصى . ولذلك فهو المرجع فى كل كبيرة وصغيرة ، وإن كان على استعداد ليستنير بآراء العاملين معه ، كل فى مجال خبرته وتخصصه .

أما المسئولية الأخرى فتحتم على المخرج أن يقوم بدور المدير الفنى لجميع الفنانين والفنيين العاملين معه فى الفيلم . فلابد أن يتعاملوا معه جميعا بطريقة مباشرة، ولابد من وضع توجيهاته بل وأوامره موضع التنفيذ . إذ إن كل فنان وفنى فى الفيلم يتحرك فى نطاق تخصصه الذى لابد أن يتفاعل مع مختلف التخصصات الأخرى ، وهذا التفاعل لا يمكن أن يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك ما يمكن أن يسمى بنظرة الطائر الذى ينظر من أعلى الشجرة فيرى كل الأشياء والعلاقات التى تربط فيما بينها ، أما الطيور المنهمكة فى التقاط رزقها بين العشب على الأرض فلا ترى أبعد من ذلك .

قد يعجب كاتب السيناريو ببعض المشاهد فيركز عليها ، فى حين يجد المخرج فيها مجرد إطناب أو تطويل لا لزوم له من خلال نظرته العامة للفيلم ككل . وما ينطبق على كاتب السيناريو ينطبق أيضا على الممثلين ، ومدير التصوير ، ومهندس الصوت ، ومهندس المناظر، وخبير المونتاج والمكياج ... إلخ . فالمخرج هو المايسترو الذى يقود الفرقة السينمائية التى تقوم بعزف الفيلم إذا جاز لنا هذا التعبير ، والعلاقة بين أعضاء الفرقة لا يمكن أن تصح وتستقيم إلا من خلال المخرج. فهو يقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم ، ويتولى الإشراف على التصوير ، ويحدد كل لقطة من اللقطات ، ويشارك فى المونتاج ، وخاصة أن كثيراً من كبار المخرجين بدأوا حياتهم السينمائية من غرفة المونتاج .

وبذلك يمكن القول بأن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن تحويل القصة والسيناريو والحوار إلى صورة متحركة وصوت داخل سياق له مضمون فكرى وشكل فنى متكامل . من هنا تبرز أهمية العلاقات الإنسانية الحميمة والتفاهم المتبادل بين المخرج والعاملين معه فى الفيلم حتى ينطلق الجميع من منظور متناغم نحو هدف محدد هو إنتاج الفيلم الناضج الذى يحترم عقل الجمهور الذى لابد أن يرحب به بدوره. ولذلك إذا كان كل متخصص هو قائد فى مجاله، وإذا كان المنتج أو مدير الإنتاج هو القائد العام، فإن المخرج هو القائد الأعلى الذى يملك النظرة

الإستراتيجية التى تؤهله لإصدار الأمر الإستراتيجى الذى يتحتم على كلٍّ تنفيذه فى مجال تخصصه .

ولا شك أن الإعداد الجيد للفيلم فى مراحله الأولى التى تتمثل فى السيناريو، والاختيار المناسب للممثلين وتدريبهم ، والفنيين الذين يملكون كفاءات وقدرات تناسب نوعية الفيلم ، من شأنه أن يسهل مهمة التنفيذ إلى أقصى حد ممكن سواء على مستوى اللقطة أو المشهد أو الفيلم كله بصفة عامة . فعندما ينتهى المخرج من إعداد الكاميرا فى الوضع الصحيح ، وعندما ينتهى من تصميم تحركات الممثلين أو الكاميرا ، يصبح التصوير مهمة يسيرة ، ذلك أن التصوير الفعلى يستغرق من المخرج أقل وقت وجهد ممكن إذا ما قورن بالإعداد والتجهيز .. ففى المرحلة التالية تتلخص مهمته فى التأكد من أن كل شىء يسير طبقا للخطة الموضوعة عندما يعطى الإشارة للمصور والممثلين بالبدء وحتى يعطى إشارة الانتهاء.

وسواء على مستوى التجهيز أو التنفيذ ، فإنه يجب عليه أن يتأكد من أن كل لقطة فى الفيلم منسجمة مع باقى اللقطات التى تضاف إليها ، سواء فى الإضاءة ، أو الحركة ، أو المادة المصورة. ذلك أن سياق الفيلم هو مسئوليته الأساسية لأنه الوحيد الذى يملك الوعى الشامل بكل جزئياته . وأهم مشكلات السياق أن المشاهد يرى اللقطات متسلسلة على الشاشة، فى حين أن تصويرها يتم فى الغالب، فى فترات وأماكن متباعدة ومتباينة . فهو فى حاجة إلى ظروف إضاءة متماثلة إذا أراد الحصول على لقطتين متشابهتين فى الكثافة . وعندما تتغير درجات الضوء ، وهو أمر لابد من حدوثه فى المناظر الخارجية ، يستطيع المصور بتوجيه من المخرج أن يعالج هذا ، إلى حد ما ، عن طريق تغيير درجات التعريض. كذلك فإن مشكلة استمرار الحركة فى سياق اللقطات من أهم المشكلات التى يتحتم على المخرج حلها. فمثلا إذا تم التقاط المناظر جانبيا فى نظامها الصحيح ، فإنه يتحتم على الممثل إذا خرج من الجانب الأيمن للكادر فى المشهد ، أن يدخل فى المشهد التالى من الجانب الأيسر للكادر ، لأنه إذا لم يتم هذا فإن الجمهور لابد أن يشعر بعد لصق اللقطتين بأن الممثل يتراجع إلى الوراء مرة أخرى .

ومشكلة تسلسل الحركة أنها قد تؤدى، فى كثير من الأحيان ، إلى «تخطى لقطة للقطة أخرى» ، وهو ما يحدث فى حالة استمرار حركة من لقطة إلى أخرى

إلى ثالثة . فمثلا إذا كانت هناك ثلاث لقطات ، تتطلب الأولى والثالثة منها وضعا موحدا من الكاميرا ، فإن من الملائم - حفاظا على التسلسل - تصوير الحركة كلها كلقطة واحدة ، وتتبقى بذلك اللقطة الثانية أو الوسطى التى تحتم أن يحافظ الممثلون على السرعة السابقة نفسها ، فإذا كانت هذه اللقطة أو المنظر متوسطا قبل لقطة متوسطة وبعد لقطة متوسطة ، فإنه يتحتم على المونتير أن يستبدل اللقطة الوسطى بلقطة كبيرة. كذلك فإن تعدى لقطة للقطة أخرى يتيح له الفرصة ليقرر متى يقطع . وهكذا تتاح له فرصة أفضل لكى يحافظ على حركة مستمرة دون توقف.

هناك أيضا مشكلة المادة المصورة التى يتحتم على المخرج أن يضعها فى اعتباره دائما . فمثلا عندما يقوم بتصوير لقطات فى مكان واحد أو فى ديكور داخلى واحد ، ولكن فى مناسبات مختلفة ، فلابد أن يتأكد من استمرار وضع الأثاث، والزخارف ، والصور المعلقة على الحائط .... إلخ، وذلك من خلال قائمة تسجلها وتحدد أماكنها بدقة . كذلك يجب أن يكون الأكسسوار غير قابل للتلف ، فالزهور الطبيعية مثلا لا تحافظ على منظرها ، فإذا ذبلت ، فإن هذا يؤثر على مصداقية اللقطة .

كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب بالتسلسل الجغرافى بجعل الممثل يترك سيارته ويتجه إلى منزله الذى قد يبعد عن السيارة خمسة كيلو مترات على سبيل المثال ، لكنه يقطعها فى ثوان معدودة باعتبار المنزل أمام السيارة . وهو ما يسميه الرائد الروسى الكبير بادوفكين «بالمسافة الفيلمية» التى لا تطابق المسافة الحقيقية على أرض الواقع . ولكن من المستحيل استخدام هذه «المسافة الفيلمية» عندما يستخدم المخرج أماكن يمكن التعرف عليها بسهولة، أماكن مألوفة لدى الجمهور الكبير الذى يدرك فى هذه الحالة المسافات الحقيقية بين المرئيات .

هذا على مستوى الحرفة فى وظيفة المخرج ، أما على مستوى الفن والإبداع فمهمته تكتسب أبعاداً شخصية مستمدة من ثقافته وموهبته وحسه الفنى وإحساسه الإنسانى ، فهو لا يقتصر فى إبداعه على التعليمات الموجودة بالسيناريو لأنه يستخدم خياله ورؤيته ورؤياه ليجسد معانى الكاتب على الشاشة، بل وقد يضيف تفسيراته إلى الكاتب. لكنها تفسيرات لا تصل إلى حد الشطحات لأنها تتحرك

داخل مثلث من المستحيل تجاوز أضلاعه التى تتمثل فى النوع ، والشخصية والحبكة. فالمخرج لابد أن يحدد أولا نوع الفيلم: هل سيكون كوميديا أم تراجيديا أم ميلودراميا أم بوليسيا أم رومانسيا أم خليطا من نوعين أو أكثر ؟! لأن هذا التحديد يمثل بوصلة ترشد إلى المسارات والقنوات التى يتحتم على الفيلم شقها ، وبالتالى تمنحه شخصيته المتميزة التى ستطبع صورتها النهائية فى ذهن الجمهور. فهى ليست فرضا تعسفيا على الفيلم من خارجه ، بل استلهام لروحه ومضمونه وجوه العام الذى لابد أن يستغرق المتفرج عندما يتحول إلى تجربة سيكولوجية ممتعة . قد ينسى المتفرج القصة أو أحداثها التفصيلية لكن لن ينسى الإحساس الذى ترسب داخله فى أثناء مشاهدة الفيلم ، مهما مر عليه من زمن . إن تحديد نوع الفيلم لا يعنى صبه فى «خانة» معينة ، بل يعنى منحه شخصيته التى تمكن الجمهور من التعرف عليه والارتباط به .

أما الضلع الثانى للمثلث فيتمثل فى الشخصية أو الشخصيات التى تتحرك وتمارس الحياة على الشاشة . وهى مرتبطة ارتباطا عضوياً بنوعية الفيلم بحيث تتشكل وتسلك وتفكر وتنفعل طبقا لمتطلباته . والمخرج الخبير الحساس يملك حاسة تمكنه من معرفة صدى شخصياته فى نفس المتفرج قبل أن يقدمها ويجعلها تتحرك، وعلى هذا الأساس يحدد هدفه الإستراتيجى : هل يريد أن يدخل الحيرة فى نفس المتفرج ، أم يريد إضحاكه أو إرشاده أو تنويره أو إدخال الحزن فى نفسه؟ أم يريد المزج بين هذا وذاك ؟ وخاصة أن الاحتفاظ بالكوميديا أو الميلودراما من بداية الفيلم حتى نهايته يمكن أن يضايق المتفرج الذى يحتاج إلى بعض التنويع والتغيير . فمثلا يستخدم شارلى شابلن بعض اللحظات الحزينة المؤثرة ، وإخوان ماركس يقدمون مقطوعات موسيقية ، وفى فيلم «خروج الرجل الغريب الأطوار» يستمتع المتفرج بلحظات من المرح تتخلل الساعات الأخيرة فى حياة المتشرد . لكن مهما كثرت التنويعات فإنه من الضرورى أن يحافظ المخرج على هدفه الأول والأساسى من خلال الضلع الأخير للممثل وهو الحبكة .

تفترض الحبكة بطبيعتها أن يكون لكل عنصر من عناصر التسلسل أو السياق وظيفة حيوية فى تطوير الأحداث ، وبلورة الشخصيات ، وتلوين الإيقاع .. إلخ . فالمقطوعات الموسيقية مثلا لا تقدم على سبيل التطريب الذى يمكن أن يؤدى إلى

إهمال الهدف الأول والرئيسى من الفيلم ، بل يجب أن تجسد الخط الرئيسى عن طريق المفارقات الدرامية والموسيقية . ذلك أن الحبكة المتقنة هى أداة المخرج فى بناء الفيلم بشكل عضوى متميز . فكل عنصر فى التسلسل أو السياق لابد أن يؤدى إلى عنصر تال طبقا لقانون السبب والنتيجة . بهذا يستطيع المخرج رفض أو لفظ أى عنصر دخيل على السياق، وكذلك إضافة أو توظيف كل ما من شأنه ترسيخ وتدعيم البناء الكامل للفيلم .

والمخــرج يملك أدوات فنيـــة عــديدة لبلورة أضــلاع هذا المثلث : النوع ، الشخصية، الحبكة . فهو يستطيع التحكم فى زاوية الكاميرا وتغيير أوضاعها طبقا لمتطلبات المشهد ، ولديه أيضا عنصر الإيقاع الذى يحدد طول اللقطات وسرعة الحركة فيها ، وعنصر الإضاءة سواء أكانت إضاءة طبيعية أم صناعية ، وعنصر الديكور الذى يتضمن بصفة عامة جميع المواد المصورة فى الكادر ، وعنصر الموسيقى التى تسمى فى العالم العربى تصويرية ، وهذا خطأ لأن وظيفتها لا تقتصر على التصوير أو المحاكاة ، وإنما تمتد لتضيف لغة لا تمتلكها العناصر الأخرى فى الفيلم ، إذ إن كل عنصر له لغة مستقلة تختلف فى مفرداتها عن العناصر الأخرى لكنها كلها تتحد فى النهاية لتشكل منظومة لها أثر كلى ومعنى متكامل يتمثل فى الشكل النهائى للفيلم .

ويرى المخرج فى الأوضاع المتغيرة للكاميرا لغة غنية بحيث يصعب حصر مفرداتها التى يمكن أن تغطى كل الآفاق التعبيرية لديه ، سواء بالنسبة لتوضيح الحركة وإبراز دلالتها ، أو إثارة قيم انفعالية مرتبطة بنوع الفيلم، أو خلق جو عام يميزه . فمثلا يقول تونى روز فى كتابه «كيف تخرج فيلما» :

«ما عليك إلا أن تتصور الأثر الذى تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من قمة صخرة ، والأثر الذى تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من صخرة موازية للماء بحيث تكاد الأمواج تندفع داخل عدسة الكاميرا» .

أى أن الكاميرا فى أى وضع أو حركة لها تقول شيئا مختلفاً ، وتثير إحساساً جديدا لدى المتفرج . والمخرج القدير يمنح هذه المفردات دلالات جديدة دائما فى كل سياق يدخلها فيه ، إذ إن معانيها غير ثابتة بل تتبدل بتبدل مكونات اللقطة أو المشهد . خاصة إذا عرفنا أن الأوضاع المتغيرة للكاميرا تتنوع فى ارتباطها بكل

عنصر من عناصر الإيقاع، والإضاءة ، والديكور ، والموسيقى . فمثلا لابد أن يندمج وضع الكاميرا مع سرعة اللقطات : فكلما كانت الكاميرا بعيدة عن الشيء الذى تصوره ، اقتضى الأمر لقطات قليلة تستوعب الحركة المطلوبة ، واقتضى أيضا أن تستغرق كل لقطة من هذه اللقطات وقتا أطول .

وإذا كان المخرج يريد أن يشيع جو الهدوء والسكينة فى مشهد أو مشاهد معينة ، فإنه يلتقطها عن بعد و فى فترة طويلة نسبيا من الزمن ، كما تنتقل الكاميرا من جزء من المشهد إلى آخر انتقالا جانبيا حتى تتفادى الانتقال المفاجئ الذى يحدثه القطع . وإذا أراد المخرج أن يجعل الجو أكثر هدوءاً وسكينة فإنه يجعل اللقطات تتلاشى وتتشابك من لقطة إلى أخرى . أما فى مشاهد العجلة والإلحاح فإنه يستخدم اللقطات الكبيرة ، ويزيد من سرعة اللقطات بحيث يمكن أن تستغرق اللقطة الواحدة ثانية واحدة فقط . ففى مثل هذه اللقطات يقترب المتفرج جدا من المنظر ، وهو ينقل ناظريه فى انفعال ، من جزء من الموضوع إلى جزء آخر ، وبهذا ينقل المخرج الانفعال الذى حدده بأدواته الفنية إلى الجمهور .

وإذا كان المونتير يستطيع أن يتحكم فى السرعة عن طريق تقصير اللقطات بعد تصويرها ، إلا أنه يقوم بهذه المهمة فى النهاية وهو لا يستطيع أن يخلق السرعة من لاشيء . ولذلك تأتى مهمة المخرج فى المقام الأول؛ لأنه هو الذى يحدد هذه السرعة للمشهد عندما يتصور كل لقطة كما ستظهر ، وعلاقاتها باللقطات الأخرى على الشاشة . وهو ما يحتم عليه أيضا أن يجعل سرعة العناصر الحركية فى اللقطة منسجمة مع سرعة القطع ، ذلك أن وجود لقطات تتابع بسرعة ، على الرغم من خمول حركة الممثلين ، سيجعل هذه اللقطات مثيرة للضحك .

وإذا كانت زاوية الكاميرا أو الرؤية مرتبطة بالإيقاع ، فإن الديكور مرتبط بالإضاءة ، ذلك لأن الضوء هو الذى يكشف العناصر التصويرية ، ويزيد من حدتها ويمنحها طابعها المتميز . فالمتفرج لا يرى الديكور بصفة خاصة وعناصر المشهد بصفة عامة إلا فى ضوء معين ، وهو الذى يساعد الديكور على إثارة روح أو جو معين إلى حد ما، مثل طريق من أشجار الجميز أو السرو بين حقول خضراء أو جرداء ، أو ملعب خال لكرة القدم تناثرت على أرضه صفحات ممزقة من صحف ، أو شاطئ مزدحم بالمستحمين والمستحمات ، أو مصنع لتقطيع الأخشاب ... إلخ،

فكلها لقطات يمكن أن تثير الانفعال والتفكير ، لكن هذا الانفعال أو التفكير متغير فى مضمونه وحدته ونوعه طبقا لنوعية الجرعة التى يريد المخرج توصيلها إلى الجمهور .

ولغة الضوء فى السينما -كما هى فى الفن التشكيلى - لغة غنية تستطيع أن تقول مالا يستطيعه الحوار أو حركة الكاميرا أو الإيقاع ، وإن كانت لا تنفصل عن هذه العناصر . فالمنظر الذى يتم تصويره فى ضوء الشمس الساطعة، بحيث تبرز كل تفاصيله وكأنها أجسام لامعة قائمة بذاتها ، يتغير معناه ودلالته وإيحاؤه لو تم تصويره ساعة الغروب ، فلا تظهر منه سوى أجسام داكنة وغامضة، وقد تكون كئيبة أو مخيفة . ومن الواضح أن النظر فى ضوء الشمس الساطعة يمكن أن يوحى بالسعادة والانطلاق والقوة ، لكنه ساعة الغروب يمكن أن يثير مشاعر الحنين والحزن والكآبة .

ومن السهل تحديد مفردات الإضاءة الداخلية ، إضاءة ساطعة للمشاهد المرحة، وإضاءة خافتة للغموض، وهكذا . ولكن المخرج القدير يضع فى اعتباره أن هذه المفردات فى لغة الضوء تتغير فى معناها ودلالتها طبقا للسياق الذى استخدمت فيه ، تماماً مثل ألفاظ اللغة التى تكيف معناها طبقا لموضعها فى الجملة ، وبالتالى يمكن أن توحى الإضاءة الساطعة بالخوف إذا كانت مرتبطة فى ذهن الشخصية بتجربة سابقة مرت بها . ولذلك إذا اقتصر المخرج على التحديد التقليدى لمعانى المفردات الضوئية ولم يسع إلى الإبداع والابتكار ، فإن مشاهده تصبح تقليدية ومكررة ومعادة ، فى حين أن مفردات الضوء اللانهائية تتيح له قدرات وطاقات تعبيرية لا حدود لها ، خاصة إذا تفاعلت بصورة حية وإيجابية مع مفردات الديكور.

كذلك تلعب الموسيقى دورا حيويا وعضويا فى بناء الفيلم بصفتها لغة فنية أخرى تضيف معانى ودلالات وإيحاءات وأبعاداً جديدة إلى العناصر الأخرى فى الفيلم . وهى لها وظيفة محددة بحيث لا يسمح لها المخرج بأن تفرض طابعها على المشهد . فمثلا إذا كان الصوت أقوى من الصورة المرئية ، فإن هذا يعنى وجود خطأ سواء فى الصوت نفسه أو الصورة . وبصفة عامة فإن أثر الموسيقى يبلغ الذروة عندما يكون وجودها غير ملحوظ ، إذ إن هذا يعنى أنها أصبحت ضمن النسيج العضوى للمشهد بحيث تلفت النظر إليه وليس إليها ، وخاصة أن الموسيقى

السينمائية بطبيعتها تؤدى دوراً أكبر من مجرد المصاحبة الموسيقية التى تردد أو تكرر بأسلوبها ما يقوله الحوار أو ما يعبر عنه المشهد ، إذ إنها يمكن أن تتناقض معه تماماً إذا كان هذا التناقض قادراً على الإضافة الدرامية والبلورة الفنية للمشهد .

وقد أدى هذا التوظيف الدرامى للموسيقى الفيلمية إلى استخدام جملة موسيقية تتردد مرات عديدة لاسترجاع نفس الروح التى سبق إظهارها على الشاشة بالصور، بحيث تربط الجملة الموسيقية المتكررة فى ذهن المتفرج مشهدين متباعدين، مما يضيف إلى بناء الفيلم وحدة درامية . ويفضل المخرجون عادة الابتعاد عن الموسيقى الكلاسيكية أو المشهورة ، إذ إنه قد يكون لها ارتباطات شخصية فى ذهن المتفرج ، وبالتالى يمكن أن تخلق أجواء متضاربة لا ترتبط بموضوع الفيلم فتشتت ذهن المتفرج بعيدا عنه أو تقلل من تركيزه على أحسن الفروض .

إن أدوات الإخراج السينمائى كما تتمثل فى زاوية الكاميرا أو الرؤية، والإيقاع والإضاءة ، والديكور ، والموسيقى ، يمكن أن تقدم للمخرج مزيدا هائلا من القدرات الدرامية والطاقات التعبيرية غير المحددة . وهى فى تجمعها وامتزاجها وتفاعلها تعتبر وسيلة تسعى لتحقيق هدف واحد ، وأى تناقض فيما بينها يمكن أن يقضى على تناغمها ، ويقضى بالتالى على تناغم الفيلم كعمل فنى له كيانه العضوى وشخصيته المتبلورة .

وبرغم ثراء اللغة السينمائية، وخصوبتها ، فإن المخرج المتمكن منها لا يستخدمها إلا فى حدود الوظيفة الدرامية التى تؤديها . فهو مثلا يرفض أن يملأ الكادر بأشكال مبهرة، وخلابة ومهمة فى لقطة لن تظهر على الشاشة سوى لحظات معدودة ، ذلك لأن الجمهور لن يلمس أهمية هذه الأشكال أو يستوعب أبعادها الجمالية ، وربما أدت إلى تشتيت ذهنه إذا حاول إدراكها فى هذه اللحظات المعدودة.

فالإخراج السينمائى هو عملية توازن وهارمونيات مستمرة . فمثلا إذا كانت العناصر الحركية فى أحد المناظر هامة جدا، فإنه يجب أن تكون العناصر التصويرية بسيطة بحيث لا تفرض نفسها على المنظر . فالمخرج يتحسس دائما مراكز الثقل فى كل لقطة أو مشهد كى يركز عليها، وبالتالى يحفظ توازنها وتناغمها مع العناصر المساعدة الأخرى .

وقد اشتهرت أفلام المخرجين الكبار بروح أو جو يميزها ويحولها إلى تجربة سيكولوجية ممتعة للمتفرج . ولا شك أن خلق مثل هذا الجو يشكل مهمة مغرية دائما للمخرج، لكن المخرج القدير يدرك جيدا أن هذا الجو لا قيمة له إلا بمقدار قدرته على تطوير مضمون الفيلم وسياقه . ولذلك لا يسمح مخرج كبير مثل ألفريد هيتشكوك لنفسه أن يخلق جوًا من التوتر أو الغموض لمجرد أنه يريد وجود مثل هذا الجو . فهو يدرك تماماً أن المشاهدين سيتساءلون فى دهشة واستنكار عن المبرر لمثل هذا الافتعال ، وتساؤل مثل هذا كفيل بنسف المصداقية الفكرية والفنية للفيلم كله .

إن الإخراج السينمائى من أكثر الفنون تعقيدا وصعوبة وتشعبا وتشابكا ، لكن المخرج الذى يتمكن من أصوله ، ويدرك أسراره بعلاقة حميمة تصل إلى درجة العشق ، فإن هذه الطاقة كفيلة بأن تفتح له هذه المغارة المبهرة، الخلابة ، الزاخرة بالأعاجيب المذهلة . فلا يوجد فنان مثله يملك ويعرف لغة الصورة والصوت والإيقاع والضوء والديكور والتشكيل والموسيقى والحركة مثله ، ذلك أن الفنانين فى الفنون الأخرى يستخدمون لغة أو لغتين على أكثر تقدير . أما اللغة السينمائية فقد فتحت للفن الإنسانى آفاقا من التعبير الفكرى والفنى لم تكن متاحة من قبل . ولا غرو فى ذلك فقد جاء هذا الفن السابع ليصهر فى بوتقته كل الفنون الستة التى عرفها الإنسان منذ عصر المصريين القدماء وحتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بعد الميلاد ، حين تفتقت العبقرية البشرية عن هذا الفن العظيم .

★ ★ ★

(٢)
الإخراج المسرحى

لا يوجد أحد من رواد المسرح ، مهما كان جاهلا أو غير مثقف ، لا يشعر باشتراك الممثل فى تقديم المسرحية ، لأن الممثل ماثل أمامه ، موجود فى الصورة دائما ، وهو الوسيلة الحية التى تجعل من الشخصيات والعقدة والبنية التى يخلقها الكاتب المسرحى كائنات مرئية ومسموعة. كما يعلم معظم رواد المسرح أن هناك شخصا ألف المسرحية لكنه بالنسبة لهم شخص غير مرئى يتوارى فى الظل بل وشخص ثانوى ، ولذلك لا تعرفه سوى نسبة ضئيلة منهم . وهذه النسبة تزداد فى الضآلة إذ سألنا هذا الجمهور العادى عن اسم المخرج ، بل إن بعضهم لايدرى أن هناك مخرجًا ، وإذا كان يدرى فلا يعرف وظيفته على وجه التحديد ، وبالتالى لا يهمه أن يعرف من هو كشخص ، خاصة إذا كانت الحركة فى المسرحية سلسة وتتدفق فى يسر ورشاقة ، والكلمات تفيض بأسلوب طبيعى وتلقائى ، فيبدو كل شىء كما لو كان يحدث تلقائيا ، بدلا من أن يبدو كأنه تنفيذ دقيق لنموذج تم تصميمه بحرفية بالغة .

وعلى الرغم من عدم تألق اسم المخرج ، فإنه كالممثل أو النجم لا يمكن الاستغناء عنه أبداً فى عملية التوصيل . ويكاد يكون من المستحيل أن نتصور فرقة من الممثلين يعملون فى تحضير مسرحية للعرض بدون توجيه المخرج . فلابد أنهم لا يعلمون ما يصنعون ، أو إلى أين يتجهون ، أو كيف يلقون كلمات أدوراهم؟! ولابد بالتالى أن يصبح إنتاج المسرحية شيئا مختلطا ومرتبكا ، ويفتقد الشكل والتوافق . ذلك أن المخرج يباشر العمل المسرحى منذ أول لحظة بعد اقتناعه بالنص وحتى آخر ليلة عرض له .

وأول عمل ينهض به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين فهو خطوة لابد أن تبدأ على الطريق الصحيح ، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار ، فإنه يكون بذلك قد خطا

خطوة كبيرة جدا نحو إتمام رسالته . إن توزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات وشخصية الممثل المرشح لأداء الدور ، وبين الدور المطلوب منه أداؤه. وتعتبر معرفة المخرج السابقة بالممثل وبالأدوار التى أداها من قبل ، عاملا مساعدا له وزنه عند توزيع الأدوار ، ومع ذلك لا تعد خبرته السابقة مرشداً أمينا يعول عليه تماما، لأن الممثل يمكن أن يصبح أسوأ أو أحسن مما كان عليه من قبل فى أدوار معينة . وإذا لم يقتنع المخرج تماما بصحة اختيار ممثل معين لدور بالذات ، فإن اختباراً واحداً أو أكثر فى الإلقاء والأداء يصبح شيئا جوهرياً .

لكن المعتاد أن معظم الممثلين ، خاصة من ذوى الخبرة القصيرة ، يعانون من رهبة المكتب أمام المخرج أكثر من رهبة المسرح أما الجمهور، لدرجة أن الإلقاء المبدئى يكون غالبا اختباراً شاقاً يرفض معظم الممثلين بصراحة أن يؤدوه ، بحجة أن الإلقاء فى حجرة أو حتى على منصة المسرح لا يبين ما يمكن أن تظهره أسابيع من الدراسة والعمل . وهذا صحيح إلى حد كبير ، برغم أن القراءة الأولى لا تعد إلقاءً تمثيلياً ، ولذلك لا يعول كثير من المخرجين على ذلك عند اختبار قدرات الممثلين . إن ما يبحث عنه المخرج هو اكتشاف لون شخصية الممثل إلى جانب قدرته على تجسيد الدور، وعادة فإنه الممثل الذى لا يظهر فهماً تلقائيا ومبدئيا لجوهر الشخصية التى سيؤديها من القراءة الأولى ، لا يستطيع مطلقا أن يؤدى دوره بنجاح . وإذا كانت الخبرة والدراسة من مستلزمات الممثل ، لكن فى التمثيل كما هى الحال فى الفنون الأخرى ، يعتبر عمق الإحساس والإدراك شيئين أعظم خطراً من الخبرة والدراسة ، ذلك أن معظم الممثلين يصلون إلى تفسير أدوارهم خلال أحاسيسهم أكثر منه خلال عملية التفكير التحليلى .

وفى أثناء علمية التوزيع يلعب المخرج دورا أكثر من مجرد اختيار الممثل الصالح لكل دور فى المسرحية ، إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض ، بحيث يؤدى كل فرد دوره فى العرض المسرحى على نفس المستوى من الإتقان فى تناغم أعضاء الأوركسترا الذين يعزفون سيمفونية واحدة . فمن المتوقع أن يشعر رواد المسرح بعدم التجانس الذى ينتج عن عدم توافق الممثلين أثناء أداء أدوارهم .

أما التنافس القائم بين الممثلين حينما يظن كل واحد منهم أنه نجم المسرحية، فغالبا ما يؤدى إلى فقدان العرض المسرحى لتوازنه لانتشار عناصر النشاز فيه . فالفرقة فى هذه الحالة تتحول إلى مجموعة من الممثلين الانفراديين ، كل يؤدى دوره بأسلوبه الخاص، ويعيش كفرد منعزل فى مجموعة أجدر بها أن تكون موحدة متناغمة.

فهناك حقيقة لا يمكن تجاهلها، وهى أن الممثل لا يستطيع أن يتفوق على الدور الذى يؤديه ، لأن وظيفته تنحصر فى تفسير الشخصية كما أبدعها الكاتب المسرحى . فإذا قام بتزويق الدور أو أضفى عليه معانى أعمق أو أبعد مما قصده المؤلف ، فإنه يعمل على إضافة شىء لا لزوم له ، مما يؤدى به إلى أن يصبح هو نفسه كاتباً مسرحيا، أى يتخلى عن اختصاصه ليستولى على اختصاص ليس من شأنه . وإذا كان من حق الممثلين أن يحسنوا أدوارهم حتى يظهروا بمظهر المجيدين ، لكنه ليس من حقهم إدخال ما يشتت انتباه الجمهور، أو ابتكار بعض التفاهات التى تؤثر فى كيان المسرحية ككل . فمثلاً إذا أشعل ممثل عود ثقاب فى نفس الوقت الذى يكون ممثل آخر يقول فيه شيئا هاماً ، فإن أثر حديثه سيضيع كلية ، لأن العين فى المسرح أكثر حساسية ويقظة من الأذن . ولابد أن يكون المخرج يقظا لمثل هذه الخدع والألاعيب .

ومن بين الواجبات الهامة التى يؤديها المخرج أيضا ، أن يختبر مدى صلاحية المناظر ومواقعها على منصة المسرح حيث تجرى أحداث المسرحية . ولذلك لابد أن يتعاون تعاوناً كاملاً مع مصمم المناظر منذ البداية حتى يتأكد من أن المناظر صالحة للمسرحية ، وأنها واضحة وموجودة فى مكانها الصحيح ، وأن الأثاث ومستلزمات المسرح مرتبطة بطريقة تجعل عملية استعمالها أمراً سهلا ودقيقا فى الوقت نفسه، وأن التفاصيل الفنية والمادية الأخرى منظمة تنظيما حسناً . وعندما يتم الاتفاق على خطة مرضية وشاملة ، ينتقل المخرج إلى الخطوة التالية وهو مطمئن بعد أن أصبح لديه القاعدة التى يمكن أن يشيد عليها صرح المسرحية.

لكن أسلوب الإخراج المسرحى يختلف من مخرج إلى آخر. ويمكن أن يقال بصفة عامة إن هناك ثلاثة أنواع من المخرجين : المخرج الذى يضع أدواته فى خدمة النص، فيميل دائمًا إلى استخدام الممثلين كأدوات لإظهار قيم النص المسرحى

وتجسيد أبعاده، تماما كما يستخدم المايسترو العازفين لإبراز إمكانات العمل الموسيقى . وهناك المخرج الذى يميل إلى معالجة النص المسرحى كمادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم . أما المخرج الذى يرى أن وظيفته تتمثل فى إبداعه هو كمخرج ، فمن شأنه أن يستخدم كلا من النص المسرحى ، والممثلين ليستعرض تمكنه من الحيل والأدوات المسرحية بهدف إبهار الجمهور فى النهاية ، وظهوره بمظهر النجم الحقيقى للعرض وإن لم يره الجمهور رؤية العين . وبديهى أن كل واحد من هؤلاء المخرجين لا يمكن تسكينه على وجه التحديد فى واحدة من هذه «الخانات»؛ لأنه قد تظهر فى العرض المسرحى الواحد كل هذه الميول مجتمعة ، لكن كقاعدة عامة يمكن أن يدرك المشاهد العادى «الخانة» التى ألقى فيها المخرج بكل ثقله .

إن المخرج الذى يهتم بالنص المسرحى بصفة أساسية ، يميل إلى التركيز على سياق الأحداث والعلاقات القائمة بين الشخصيات . فهو يسخر أدواته فى الإخراج لكى يبرز ويجسد البناء الفنى للنص ، متتبعا تطوره ونموه بوضوح وجلاء . ولا يعنى هذا أن الممثل أصبح أقل أهمية ، بل أصبح من المحتم عليه أن يظل دائما فى إطار الشخصية كما رسمها الكاتب المسرحى، وأن يستخدم النص المسرحى كمرجع له فى اختبار كل ما يتفوه به أو يفعله . فإذا كانت المسرحية ناضجة ، وكان الممثل متمكناً من أدواته، وشخصيته متكاملة ، وكان المخرج عليماً بأسرار مهنته وأبعادها المتعددة ، جاء العرض المسرحى مقنعًا إلى حد كبير ومرضيا من الناحية الفنية والفكرية والجمالية .

أما المخرج الذى يرى فى النص مادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم – وهو غالبا ما يكون ممثلا أو سبق له التمثيل – فيميل إلى دراسة كل دور فى ضوء الإمكانات والطاقات الحركية الكامنة فيه، والتى يمكن أن يستخدمها ويستغلها الممثل عند أداء دوره . فهو ينظر إلى المسرحية كسلسلة من المشاهد المتتابعة المرئية قبل أن تكون مسموعة ، وفى كل منها نقطة يجب إبرازها بكل الوسائل الممكنة، فينصب اهتمام المخرج على أداء الممثل لدوره لا مع تطور عقدة المسرحية ونمو مضمونها الفكرى ، أى إن العناصر التى يعمل المخرج على إبرازها هى عناصر مسرحية أكثر منها درامية. وعندما يكون النص المسرحى ضعيفا والممثلون مجيدين ، وهو أمر لا يستبعد حدوثه ، فإن هذا الأسلوب فى الإخراج ينجح إلى حد كبير لأن براعة

الممثلين تخفى عيوب النص ، لدرجة أن الممثلين المصابين بداء النجومية النرجسية يفضلون النصوص الهزيلة لإبراز تألقهم ، بل إن بعض النصوص يتم تفصيلها طبقا لرغبات النجم .

وعندما تكون المسرحية متقنة البناء ورفيعة الفكر، فإن أى انحراف أدائى عن سياقها أو مبالغة فى إظهار مهارات الممثلين ، من شأنه أن يشوه البناء المتقن والشكل الجمالى الذى أبدعه المؤلف . ولذلك يهتم المخرج الذى يضع أدواته فى خدمة النص بفهم روحه وتوضيحها للممثلين ، لكنه لا يميل إلى التركيز على تعليم الممثلين كيف يؤدون أدوارهم ، بل يعتقد أنه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعملياً ، وتوضيح الأدوار المختلفة ، فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل على توصيل دوره إلى النظارة فى إطار المفهوم العام للنص ، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك.

أما المخرج الذى يضع النص فى خدمة البراعة الأدائية ، فإنه يقضى وقتا طويلا فى توجيه التعليمات الفنية التفصيلية إلى الممثلين ، ويرحب عادة بالفرصة التى تواتيه لكى يبين للممثلين كيف يؤدى أمامهم دورًا بمهارة وإتقان . أما المخرج الذى يقوم بالإخراج من أجل الإخراج نفسه ، فغالبا ما يكون استعراضى النزعة، يهمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسنح له أو يستطيع أن يخترعها . فالممثلون فى نظره دمى تتحرك بين أصابعه لتلائم مقتضيات اللعبة المسرحية التى يمارسها. وقد برز اسما ماكس رينهارت وديفيد بلاسكو ، كمخرجين من هذا الطراز ، ملآ لسنوات طويلة مسارح أوربا وأمريكا بعروض لا تخلو من الذوق والأصالة ، وذلك باستخدام كل حيلة يمكن استغلالها فى إبراز المناظر، والإضاءة ، والملابس ، والجماهير ، والحركات المسرحية الشاذة ، وغير ذلك من الحيل والخدع والألاعيب التى لا تنتهى .

ومن الواضح أن المسرح من المرونة والشمول بحيث يمكن أن يتسع لكل نوع من أنواع الإخراج ، بل إن هذه الأنواع يمكن أن تتداخل بشكل أو بآخر فى عرض مسرحى واحد. فقد يشتمل الإنتاج المسرحى الرفيع على براعة حركية بارزة ، أو إبهار فى المشاهد لا يؤثر على مصداقية النص . لكن بصرف النظر عن اتجاه المخرج فى الإخراج ، فإنه يجب عليه بصفة عامة أن يترجم النص المسرحى إلى أداء وكذلك إلى ميكانيكية منصة المسرح. كما أن تنفيذ الإخراج الصحيح على منصة

المسرح ليس بالأمر الهين ، ويجب أن تكون حركة الممثلين على المنصة محسوبة لتجسد فى كل خطوة دلالة درامية أو فكرية معينة من خلال تفاعلها مع كل عناصر العرض المسرحى وفى مقدمتها الحوار، وذلك حتى تحدث أثرها فى النفوس . إن حبك الحركة على المنصة فى أى عرض مسرحى يتطلب أن يكون لكل حركة معنى سواء لإلقاء الضوء على شخصية أو عاطفة أو فكرة بصفتها جزءا عضويا فى سياق حركة المرئيات المسرحية ، ووسيلة لتجسيد نقطة بعينها فى الحوار . وإذا كان فى إمكان المخرج السينمائى أو التليفزيونى أن يبرز التعبير على ملامح الممثل بتقريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقه، فإن المخرج المسرحى لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التحكم فى حركات الممثل وسكناته التى يمكن أن يراها الجمهور بوضوح ، خاصة هؤلاء الذين يجلسون فى المقاعد الخلفية .

وغالبا ما يتجاهل المخرج ، حتى لو كان هو نفسه مؤلف المسرحية، التوجيهات المسرحية التى يذكرها الكاتب المسرحى فى مسرحيته والتى لا تعدو أن تكون أكثر من دليل على تحرك الممثلين على منصة المسرح. ويبدو أن توفيق الحكيم كان واعيا بهذه الحقيقة ، خاصة فى مسرحياته الأخيرة ، فقلل من توجيهاته المسرحية إلى أدنى حد ممكن . فالمخرج لا يستطيع أن يعتمد فقط على توجيهات عامة ، لأن من واجبه أن يشرح للممثل أدق التفاصيل بحيث يشرح له متى يقف، ومتى يجلس ، ومتى يسير أو يدور ، ومتى يصغى إلى الحوار ومتى لا يصغى إليه .

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على منصة المسرح بنفس التطابق التام الذى كتبت به . وهذه الحقيقة المعروفة تبرر دائما الاستشهاد بالقول المأثور لديون بوسيكولت : «إن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها». لكنه قول فيه كثير من التجنى على المفهوم الناضج للإخراج المسرحى . فمن الطبيعى أن يعيد الكتاب المسرحيون كتابة مسرحياتهم ، مثلهم فى ذلك مثل الشعراء والروائيين. لكن الأعمال الفنية الأصيلة قلما يدخل عليها أى تغيير إلا فيما يتعلق بالتفاصيل . والمسرحيات التى تعاد كتابتها عند الشروع فى إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية أوميلودرامية ساذجة، أو مسرحيات كتبت حسب الطلب ليقوم ببطولتها نجم معين .

أما إذا كانت المسرحيات قوية وناضجة ، فإن التغييرات التى تدخل عليها أثناء التدريبات ، وهى غالبا ما تتم بناء على رغبة المخرج، إنما يكون الدافع إليها

التوضيح وتكثيف الأثر الدرامى . ومن الناحية النظرية ، يجب أن تكون كل لحظة فى المسرحية مفهومة ومثيرة للاهتمام ، لكن من الناحية العملية فإن المسرحيات التى تحقق هذا الهدف قليلة العدد إلى حد كبير . ومع ذلك فهذا هو الهدف الذى يعمل المخرج على تحقيقه بقدر الإمكان . وقارئ النص المسرحي لا يختلف كثيرا عن قارئ النص الشعرى أو الروائى فى إهماله قراءة فقرات معينة أو إعادة قراءة الأجزاء التى غمضت عليه ، لكن الأمر يختلف تماما فى عملية الإخراج المسرحى حيث يستحيل تفادى الأجزاء المملة فى المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى فى نفس العرض لغموضه على الجمهور .

من هنا كانت أهمية المآخذ أو الملاحظات التى تبرز فى « البروفات » الأولى ، خاصة فيما يتصل ببعض الفقرات الطويلة أو المبهمة . بل إن العرض الأول بدوره يمكن أن يؤدى إلى ملاحظات جديدة نتيجة الاحتكاك العملى بالجمهور. ويتعمد بعض الكتاب المسرحيين الإسهاب فى توصيف الشخصيات وتجسيدها سواء من خلال التوجيهات المسرحية أو الحوارات المطولة ، وذلك لكى يعطوا الممثلين فكرة أوضح عن شخصيات المسرحية بقدر أكثر مما يحتاج إليه الأداء ، وأيضا لأن حذف أجزاء من المسرحية أيسر من إضافة أجزاء إليها . وهو أمر مفيد للكاتب المسرحى لأنه يتيح له اختبار المادة قبل أن يقرر أى الأجزاء يجب حذفها . وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثل يستطيع بحركة أو إشارة أو نظرة أن يوصل ما يعجز الكاتب عن توصيله من خلال الكتابة. وقد يثير سطر جاد الضحك بسبب المبالغة فى صياغته ، أو فى موقعه فى السياق. إن المخرج يصل إلى هذه الاكتشافات ، واحدا بعد الآخر، عندما تدب الحياة فى جسم النص الجامد على منصة المسرح ، ويصبح بناءً ملموسًا ومرئيًا أمام كل الأطراف المعنية .

ومن الأهمية بمكان أن يدرس المخرج علم النفس، بالإضافة إلى ثقافاته المتعددة الأخرى ، حتى يمكنه أن يؤدى مهمته المعقدة وعمله الصعب بطريقة ترضيه هو نفسه قبل أى إنسان آخر .فعلاقته بالممثلين أشبه ما تكون بعلاقة الوالد بولده، حتى لو كان أصغر منهم سنًا. فلابد أن يكتسب ثقتهم ويخفف من وطأة شكوكهم ، ويعرف متى يمتدح ومتى يلوح بسوطه فى الهواء . ولا يستطيع أن يدرك مدى أهمية ارتفاع الروح المعنوية وراء الكواليس ، سواء فى عملية الإخراج أو العرض ، سوى

أبناء المسرح نفسه . ويتوقف مستوى الروح المعنوية على المخرج إلى درجة كبيرة جداً. فقد لا يشعر الجمهور بوجود المخرج ، لكنه المسيطر والمهيمن على كل شىء أثناء فترة الإخراج أو العرض الحرجة. إنه المايسترو الذى بدونه يمكن أن تتحول المعزوفة المسرحية إلى نشاز مرفوض من الجمهور الذى جاء للمتعة الفنية وليس للتوتر النفسى .

إن المخرج هو حلقة الاتصال العضوى بين كل عناصر العرض المسرحى ، وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقى فيما بينها . فهذه العناصر هى التى تحدد شكل المسرح والطريقة التى يؤدى بها رسالته ، وبذلك يؤثر المخرج تأثيرا فعالا، شاملاً فى توصيل الدراما، وإلى حد ما ، فى طريقة إبداعها . فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز، بل قائد نفسى واجتماعى فى مجال إدارة البشر . ذلك أن جزءا من هذه العناصر هو فى حقيقته نفسى واجتماعى أكثر منه إبداعا فنيا ومسرحيا ، إذ يتمثل فى حوادث بيئية قد لا يكون لها علاقة بالدراما كفن ، لكنها فى الوقت نفسه تدخل فى طبيعة تكوين العمل المسرحى فى حد ذاته، وهذه العوامل النفسية والبيئية ليست مرتبطة ومؤثرة فى فريق العمل المسرحى فحسب، بل مرتبطة بجمهور النظارة أيضا، إذ إن هناك عوامل بيئية تؤثر فى نوعية تقبله واستيعابه للعرض المسرحى . ولذلك فإن أى بحث فى طبيعة المسرح كمؤسسة لا يكمل إلا إذا تم تحليل ودراسة خصائص هذه العناصر ووظيفتها فى عملية التوصيل الذى يعد من صميم عمل المخرج .

وإذا كانت مهمة الممثل أن يؤدى ما يكتبه المؤلف المسرحى ، وإذا كانت مهمة المؤلف المسرحى أن يكتب ما يمكن أداؤه، فإن مثل هذا التفاعل الإيجابى لا يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك أدوات التوصيل بين منصة المسرح وقاعة المشاهدين . وذلك أن للإخراج المسرحى لغة وإمكانات ومفردات لابد أن يعيها المؤلف حتى يمكن التعامل مع المخرج فى يسر وسلاسة ، بحيث يصبح الاثنان أبناء حرفة واحدة تكشف لهما عن كل أسرارها. وهذا يفسر عدم قدرة عدد كبير من الشعراء والروائيين البارزين على الكتابة للمسرح . فالمسرحية المكتوبة تشبه المدونة الموسيقية إلى حد كبير ، لا تتواجد بالفعل إلا عندما يقوم المخرج بعزفها . ولا يوجد مؤلف موسيقى قادر على كتابة المدونة إلا إذا كان خبيرا بكل أصول الصنعة الموسيقية . بل إنه يسمع بأذن الخيال الأنغام والألحان والتراكيب الهارمونية وهو يخطها على الورق .

وليس بمستغرب أن بعض كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا مخرجين وممثلين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير . ولقد ألف كثيرون غيرهم مسرحياتهم وهم يفكرون فى ممثلين معينين وفى طريقة شبه محددة لإخراجها على المنصة دون أن يكونوا محترفين للإخراج أو خبراء فيه. وحتى عندما يبدع المؤلف المسرحى مسرحية دون أن يفكر فى ممثلين معينين ، فإنه من البدهى أنه يعى ما سيفعله الممثلون ، وما سيكون عليه وقع الحوار على مسامع النظارة عند إلقائه على منصة المسرح. فإن لم يكن واعيا بكل هذا، فلابد أن يعجز المخرج عن توصيلها بطريقة فعالة إلى النظارة . من هنا كانت حتمية التغييرات التى يطلبها المخرج لنقل المسرحية من لغة النص المنشور إلى لغة العرض المسرحى .

إن كل كاتب مسرحى كبير يعلم تماماً ما يدين به للمخرجين من ذوى الفن الرفيع الذين يجسدون القيم الفنية والجمالية والفكرية التى تتضمنها وتمثلها مسرحيته .وهو يرى أيضا عواقب وقوع مسرحيته بين يدى مخرج غير متمكن أو عاجز عن استيعابها بكل أبعادها . يكفى مثلا أن تضيع قيم مسرحيته لأن أدوارها وزعت على الممثلين بطريقة خاطئة ، أو كان الممثلون يعوزهم التوجيه الفنى المناسب من المخرج . وقليل من رواد المسرح يستطيعون أن يفرقوا بين النص الضعيف والإخراج الضعيف . حتى الناقد المسرحى غالبا ما يلقى باللوم كله على الكاتب المسرحى عندما يكون المخرج هو المسئول عن الخطأ .

وبذلك يصبح لزاماً على الكاتب المسرحى أن يضع فى اعتباره وهو يباشر عملية كتابة المسرحية أن توصيل المسرحية يتوقف إلى حد كبير على أسلوب الإخراج وقدرة المخرج على تطويع الممثلين الذين يمكن أن يتحولوا بين يديه إلى آلات موسيقية يعزف عليها بمهارة المدونة المسرحية التى أبدعها الكاتب . ولا شك أن أثر هذا التوصيل قد يزداد حيوية بفضل استفادة الممثلين من تعليمات المخرج القادر على استخراج قدراتهم الفذة وبصائرهم النافذة ، وهى قدرات وبصائر قد تكون خافية عنهم أنفسهم . إن المسرح يبدو فى أحسن حالاته عندما يعبر الكاتب المسرحى فى مسرحيته بطريقة تهيئ للمخرج الفرصة لاستخدام مواهبه وتوظيف خبراته واستغلال ثقافاته بأكملها ، من خلال استخدام كل الفنون المسرحية التى بين يديه ليوصل إلى الجمهور ما يحاول الكاتب المسرحى أن يعبر عنه .

★ ★ ★



(٣)
الأوبــــرا

تعد الأوبرا من الفنون الحديثة – إلى حد ما– التى تعبر عن مضمونها الفكرى وشكلها الدرامى بالموسيقى والغناء . وتتحدد بدايتها الفعلية بعام ١٥٩٤ عندما قدم رينا تشينى أوبرا «دافنى» فى قصر كورسى بفلورنسا كمحاولة لإحياء التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية . وهكذا بدأت الأوبرا كتراجيديا تؤدى بالغناء ، وحلت المقطوعات الغنائية الزاخرة بالوقار والجلال محل المواقف والخطب المأسوية . وبحكم انتماء الأوبرا إلى الفن الدرامى ، فقد كانت نابضة بروح التراجيديا الإغريقية التى رسخت جذورها فيها بطول تاريخها . ففى القرن الثامن عشر تتجلى هذه الروح فى أوبرات جلوك ، وفى القرن التاسع عشر تركت بصماتها واضحة على أعمال فاجنر برغم ثورته العارمة ضد الأوبرا التقليدية لدرجة أنه رفض استخدام اصطلاح الأوبرا واستبدله باصطلاح «الدراما الموسيقية» ..

وإذا كان عصر النهضة قد ابتكر فن الأوبرا ، فإن عصر الباروك قام بتطويرها فى روما ونابولى والبندقية بصفة خاصة حيث قدمت بين عامى ١٦٣٧ و١٧٠٠ فقط حوالى ثلاثمائة أوبرا من أنواع مختلفة ، لدرجة أن شيستى كتب وحده مائة وخمسين أوبرا . وفى عام ١٦٤٥ جلب الكاردينال مازاران الأوبرا الإيطالية إلى القصر الملكى فى باريس (باليه رويال) ، كما قدمت أوبرا أخرى من البندقية لكى تشارك فى الاحتفالات بزواج لويس السادس عشر . وتحت حكم الإمبراطور ليوبولد الأول أصبحت فيينا البيت الحقيقى للأوبرا الإيطالية . وابتداء من أواخر القرن السابع عشر بدأ فيضان الأوبرات يتدفق من نابولى ليغرق أوروبا . وكانت أساليب الباروك الإيطالى بمثابة الموجة السائدة فى قصور حكام ألمانيا ، ومدريد ، وسانت بيتر سبرج ، وكوبنهاجن ، ولندن .

وخلال القرن الثامن عشر بدأت فرق الأوبرا الإيطالية فى التجوال عبر أوروبا لتقديم عروضها . وكانت من أهم خصائص أوبرا الباروك هذه أنها سعت إلى

الإبهار عن طريق استخدام كل الفنون الأخرى والاستفادة بها . ففيها الديكورات الضخمة الشاهقة ، والأوركسترا الكبيرة ، ومجموعات الكورال ، وفرق الباليه، والأجهزة المسرحية .. إلخ . وكانت المضامين ما زالت تستوحى من الأساطير الإغريقية والتاريخ القديم ، لكن التأثيرات المبهرة فى الجمهور كانت الهدف الأساسى الذى يسعى فنانو الأوبرا إلى تحقيقه ، وكانت دور الأوبرا تصدح كل ليلة بالغناء الانفرادى بصفة خاصة حتى يستمتع الجمهور بطلاوة الصوت وقوته . وفى المشاهد الجانبية ظهر المطربون المضحكون بنفس أسلوب الفارص الشعبى الإيطالى. وقد حلت البراعة الفردية فى الغناء مع الإخراج الدرامى القومى والمناظر الخلابة المبهرة محل الإغراق العاطفى فى الأشجان والحس المأسوى الحاد الذى برز فى الأوبرات الأولى . فقد أصبحت الأوبرا فن الإبهار ، والإشباع الفنى ..

وبالإضافة إلى هذه الأوبرات الإيطالية التى بهرت جمهور المتفرجين سواء فى قاعات القصور حيث تجمع الأمراء والنبلاء والأشراف ، أو فى المسارح العامة حيث تجمهر ابناء الشعب – حين أنشئت أول دار للأوبرا فى البندقية عام ١٦٣٧ – فقد استطاعت أوبرا البلاط الفرنسى تحت رعاية لويس السادس عشر أن تطور أسلوبها الدرامى الخاص بها ، والذى سار على نهج تراجيديات راسين بحيث عادت الأوبرا الفرنسية إلى روح التراجيديا الإغريقية الجادة بالرغم من كل محاولات التحديث وانتشار الباليهات العديدة التى جسدت روح العصر . وقد انتقلت هذه الروح المأسوية إلى أعمال جلوك الذى قام أتباعه من أمثال ساليرى ، وساكتشينى ، وشيروبينى ، وسبونتينى بمحاولات مشابهة فى تحديث التراجيديا الموسيقية الفرنسية بالرغم من تشبعها بروح التراجيديا الإغريقية التقليدية . .

وبحلول منتصف القرن الثامن عشر بدأت أوبرا الباروك تفقد حيويتها مع زوال مجتمع الأمراء والإقطاعيين، ذلك المجتمع الذى حافظ على تقاليد ثقافة الباروك . ففى إيطاليا ازدهرت الأوبرا الكوميدية الخفيفة على يد كل من لوجرتشينو، وجازاينجا ، وأنفوسى ، وبيتشينى ، وحلت محل الأوبرا الجادة . وانتقلت الحرية فى اختيار المضمون إلى الحرية فى صياغة الأشكال الموسيقية ، وفى الاتجاه نحو مزيد من الواقعية . وفى فرنسا أضاف مؤلفو الأوبرا من أمثال جريترى ، وليسيير ، وتشيروبينى أبعاداً جديدة إلى الأوبرا الكوميدية التى أخذت صبغة تجمع

بين الإسراف العاطفى والتصوير الواقعى. وفى ألمانيا اتجه شفايتزر، وهولزباور، وديترز دورف، وهيللر إلى تطوير الأوبرا الجادة ومزجها بالأوبرا الشعبية وبشكل «السنجسبايل» الذى عرف فى ألمانيا وانتشر على المستوى الشعبى، وتميز بالحوار العادى الخالى من الغناء، والبعيد عن الفصحى الكلاسيكية. فى حين كانت المواقف الدرامية تمهد للأغانى المتناثرة هنا وهناك . وكانت أوبرات موزارت الرئيسية قد كتبت إما بأسلوب الكوميديا الخفيفة كما نجد فى «دون جايوفانى» و«زواج فيجارو» أو بأسلوب السنجسبايل مثل «الناى السحرى» . كما أن أوبرا « فيدليو» لبيتهوفن قد سارت على النهج الواقعى لتشيروبينى الذى ترك بصماته واضحة على الأعمال العظيمة للرومانسية الألمانية كما نجد فى أعمال فيبر على وجه الخصوص .

وقد أتت الحركة الرومانسية بمضامين جديدة وأشكال مستحدثة . ففى الفترة المضطربة التى واكبت ثورة يوليو ظهرت أوبرا روسينى التاريخية «وليم تل» فى باريس عام ١٨٢٩ ، وأوبرا مياربير « الهوجونوت» ١٨٣٦، وأوبرا هالفى « اليهودية» ، وأول أوبرا على المطذب الطبيعى كتبها أوبرا عام ١٨٢٨ بعنوان «ستام بورتيشي» . كذلك انتشرت فى ألمانيا الأوبرات الرومانسية الفوكلورية ومعها أوبرات الأشباح والفرسان والأمراء القادمين من الشرق العريق كما فى أوبرات فيبر ومارشنر وسبور. وفى إيطاليا تطورت الأوبرا على يدى روسينى ثم بيللينى ثم دونيزيتى حتى وصلت إلى كل من فاجنر فى ألمانيا ، وفيردى فى إيطاليا اللذين بلغا بها قمة الرومانسية التى تمتزج فيها كل منابع الخيال والأسطورة والتاريخ والعواطف الجياشة .

وبعد ذلك امتدت الاتجاهات والمذاهب الأدبية لتفرض ظلها على الأوبرا . فعندما ازدهرت الطبيعية فى الأدب والفن التشكيلى فى العقد الأخير من القرن الماضى ، ظهرت بصماتها واضحة فى عام ١٨٩١ فى أوبرا « كافاليريا روستيكانا» لماسكانى ، وأوبرا « تايفاند » ليوجين دالبير ١٩٠٣ وغيرهما . كما استمد ريتشارد شتراوس قوة خلاقة جديدة من المذهب الطبيعى ، تجلت فى أوبرا «سالومي» ١٩٠٥، و«إلكترا» ١٩٠٩ ، وفى أسلوبه الكوميدى المستحدث فى أوبرا «فارس الوردة» ١٩١١.

أما الانطباعية الفرنسية التى حمل شعلتها فى الشعر كل من مالارميه وفيرلين فقد تركت بصماتها على أوبرا ديبوسى «بيلياس وميليساند» ١٩٠٢، كما

تجلت البنائية فى أعمال أرنولد شونبرج مثل «إيرفارتونج » أو «التوقع» وهى من أسلوب المونودراما ، و «يد جلوكيتش» ، وفى أوبرا «عقدة أوديب» لسترافنسكى ، وأوبرا «فوتسيك » التى استمد ألبان بيرج مضمونها من مسرحية لبوخنر بنفس الاسم . كل هذا يعنى أن الأوبرا عبر تاريخها الطويل سواء على مستوى النظرية والأسلوب أم على مستوى التطبيق والنفيذ ، كانت قادرة على استيعاب مختلف فنون المسرح والموسيقى بهدف التعبير المجسد عن القوى الفنية والروحية التى منحت الإنسان معنى حياته على مر العصور .

وقد اشتقت لفظة « أوبرا» من كلمة Opera باللاتينية بمعنى «أعمال» ومفردها Opus . وقد دخلت فى اللغة الإيطالية بهذا المعنى العام ، وأطلقت على النموذج المسرحى الخاص الذى يجمع بين الشعر والموسيقى فى مسرحية غنائية تقوم على التمثيل إلى جانب التعبير الإيمائى. ولما كان الغناء والموسيقى هما أهم عناصرها التى تقوم عليها، لهذا كانت الأوبرا دائما تحسب من النماذج الموسيقية، وتدخل ضمن نماذج الموسيقى المسرحية. ويحاول رشاد بدران في كتابه «فن الأوبرا» (١٩٦١) أن يفرق بين الأوبرا والنماذج الموسيقية الأخرى، فيقول إن الموسيقى نوعان: نوع يمثل فى حد ذاته غاية مستقلة لا تتصل بأى أفكار أوغايات غير موسيقية ، وهى الموسيقى المطلقة . ذلك أن الموسيقى أصلا لم تنشأ بالتأكيد فى قاعات الحفلات الموسيقية . ولم يتحقق هذا إلا بعد تطورات تاريخية خلال عدة قرون أصبح بعدها الاستماع إلى الموسيقى من أجل الموسيقى وحدها من الأمور التى تطلب لذاتها .

أما الموسيقى المسرحية فتمتد أصولها إلى أزمنة غابرة حين ابتكرت القبائل البدائية موسيقى طقوسها الوثنية ، واستمر هذا النوع من الموسيقى الهمجية حتى ازدهار الغناء الدينى للمسرحيات الدينية أو ما يسمى بالأوراتوريو فى القرون الوسطى . وإلى يومنا هذا نجد أن الموسيقى المطلقة المكتوبة لمصاحبة مسرحية أو فيلم سينمائى أو رقصة باليه تفسر نفسها بنفسها . ولكن نموذج الأوبرا هو النوع الوحيد من الموسيقى المسرحية الذى يعوزه توضيح مضمونه السردى الذى يشعر به المستمع أو المتفرج غير المتمرس عندما يرى الشخصيات تتحدث وتتحاور بالغناء بهدف إيضاح مضمون الأوبرا .

ولكن الأوبرا ليست الفن الوحيد الذى يحكمه الاصطناع . فالمسرح مثلا يفترض وجود حائط رابع وهمى للغرفة ، وأننا بطريقة عجيبة نطل على ما يجرى ويمثل فيها من واقع الحياة. كما يتصور الأطفال حينما يشاهدون المسرح لأول مرة أن ما يرونه يحدث حقا. ولكننا معشر الكبار لا نجد غضاضة على كل حال فى قبول هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة مع علمنا اليقين بأن الممثلين إنما يمثلون فقط . والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو أكبر منه فى المسرح ، ذلك أن الحوار بالغناء والموسيقى وهو مالا يحدث فى حياتنا العادية . ويمكن أن تعتبر الأوبرا مسرحية يستبدل فيها الكلام بالغناء ، وبذلك تنحرف عن الواقع تماماً . وحتى من هذه الناحية لا يستمر الغناء طوال المسرحية بأسرها ، بل إنه يقسم بانتظام إلى مقطوعات موسيقية متقابلة فيما بينها . وبهذا الوضع تخطو الأوبرا خطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقيقة التى تزعم تصويرها .

ولكننا يجب أن ندرك أن للفن واقعاً خاصًا به ومستقلاً تماماً عن واقع الحياة. فالفن لا يقلد الحياة وإنما يعيد صياغتها . ولذلك فإن الأوبرا لا تقلد الواقع ، ولا يطلب منها أن تكون كذلك، أما الشخص الذى لا يستطيع فهم الفن إلا إذا كان صورة طبق الأصل من الواقع، فيجب أن يعلم أن ذوقه الفنى من الهبوط والسذاجة بحيث لا يعتقد فى شىء إلا إذا بدا له فى صورة واقعية مألوفة له من قبل . فى حين يجب على مثل هذا الشخص التسليم بأن الصور الرمزية هى مرآة الواقع أيضا ، وغالباً ما يتولد عنها من المتعة الفنية ما يفوق الواقع المجرد . ودار الأوبرا من أفضل الأماكن التى تنشد فيها مثل هذه المتعة الرمزية الفنية . ولكى نستمتع بما يدور على مسرح الأوبرا يجب أن نبدأ بالتسليم بالفروق بين واقع الفن وواقع الحياة ، حتى لا نسقط فى الهوة التى تفصل بين الفن والحياة ، فهذا السقوط معناه أننا لن نستمتع بالفن ولن نفهم الحياة فى الوقت نفسه ..

وتتضمن الأوبرا سائر النماذج الموسيقية : الأوركسترا السيمفونى ، والغناء المنفرد ، والمجموعات الغنائية الصغيرة (الثنائى والثلاثى والرباعى والخماسى .. إلخ) ومجموعات المنشدين، وطابع الموسيقى فيها قد يكون كوميدياً أو تراجيديًا، وقد يشتمل على العنصرين فى الأوبرا نفسها . وقد تكون موسيقى الأوبرا فى صيغة السيمفونية - أى الموسيقى المطلقة - أو فى صيغة الموسيقى ذات البرنامج

التصويرى الوصفى أو القصصى . وقد تجد أيضا الباليه والتمثيل الإيمائى الصامت والدراما . وهى تتنقل فى يسر من نوع إلى آخر . وبسبب هذا المزيج ناهض فريق من الفنانين والجمهور الأوبرا ، بحجة أنها فن مولد غير خالص . فهم يقولون أنها لم تصل بالتمثيل إلى مستوى المسرحية ، ولا بالموسيقى إلى مستوى السيمفونية مثلا . أما أنصارها فيتخذون من نفس هذا النقد سببا للإعلاء من شأنها . فهى فى رأيهم مزيج رائع متناسق من الشعر والتمثيل ، والرقص والغناء والموسيقى جميعاً . وهكذا فإن نشأة الأوبرا لم تكن تعنى ظهور فن جديد تماماً ، بل كانت تعنى اندماج بضعة عناصر مستقلة فى بعضها البعض .

وتنحصر المشكلة فى كتابة الأوبرا فى الجمع بين كل هذه العناصر المتباعدة فى نموذج فنى واحد ، وهذا ليس بالأمر اليسير. الواقع أن من المستحيل عملياً أن نختار إحدى الأوبرات ونقول مثلاً : هذه أوبرا كاملة مثالية بحيث تصلح أن تكون نموذجا يحتذيه المؤلفون . إن هذا تفكير مثالى غير عملى ومستحيل التطبيق ، لأنه يكاد يكون من المستحيل مساواة العناصر المختلفة فى الأوبرا أو توازنها بطريقة مرضية تماماً . وكانت النتيجة العملية أن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الاخر ، كل حسب ميله الفكرى والفنى ، وهذا ما يصدق بصفة خاصة على الكلمات التى يلحنها المؤلف فى الأوبرا : فهناك المؤلف الذى أعطى الكلمات الدور الأساسى فى الأهمية مستخدما الموسيقى لتساعد الدراما فقط ، وهناك المؤلف الذى ضحى بالكلمات واستخدمها فقط كأداة يبرز بها موسيقاه . وبذلك تتركز المشكلة بأسرها فى أنها تجاوب بين الكلمات من جهة والموسيقى من جهة أخرى. والعبرة بالمحصلة النهائية التى تتمثل فى الشخصية المميزة التى تكتسبها كل أوبرا على حدة نتيجة لبراعة مؤلفها فى التوليف بين عناصرها المختلفة فى بوتقته الموسيقية بحيث لا نشعر بأى نشاز فى سياقها الفكرى والفنى .

★ ★ ★

(٤)
الأوبـريـت

يطلق اصطلاح الأوبريت على المسرحية الخفيفة التى تجمع بين الحوار العادى بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التى تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقى مرح . وقد ظهرت الأوبريت نتيجة للسأم الذى أصاب الجمهور من جراء القوالب الجامدة الأرستقراطية الجافة التى صبت فيها الأوبرا الجادة بعد أن أصبحت ترزح تحت عبء ثقيل من التقاليد المتوارثة والرواسب القديمة. ففى مطالع القرن الثامن عشر لجأ مؤلفو الأوبرا فى مدينة نابولى بصفة خاصة إلى إدخال ما يسمى « بالأنترميتزو » أو الفاصل الموسيقى بين فصول الأوبرا الجادة ، لمنح المتفرجين نوعاً من راحة الأعصاب ، استعداداً لتقبل الأحداث المأسوية والألحان الحزينة عند رفع الستار التالى . وبالتدريج تحول هذا الفاصل الموسيقى إلى نوع أو شكل فنى مستقل وقائم بذاته عندما كتب بيرجوليزى أوبريت «عندما تقوم الخادمة بدور السيدة» عام ١٧٣٣، على الرغم من أنها قدمت كفاصل مرح بين فصول الأوبرا الجادة ، ثم كتب روسو «كاهن القرية» ١٧٥٣ مما يدل على مدى جاذبية هذا النوع من المسرح الموسيقى لدرجة أن فيلسوفا كبيرا مثل جان جاك روسو كتب له . وهذا الجانب فى شخصية روسو لا يعرفه الكثيرون . فقد كتب دراسات حول الملامح المختلفة للموسيقى ، وأيد الأوبرا الإيطالية فى مواجهة الفرنسية، كما ألف عددا لا بأس به من الأغانى .

ومن أشهر الأوبريتات الرائدة أوبريت « أوبرا الشحاذ » التى كتبها جون جاى عام ١٧٢٨ كنوع من السخرية الفنية من الأوبرا الجادة العابسة، وحشد فيها المواويل الشعبية والأغانى الفوكلورية بعيداً عن الألحان التى تثير الشجن ولوعة الفؤاد بوقارها وتجهمها. وقد أطلق النقد على هذا النوع اصطلاح أوبرا الموال ، وهو النوع الذى استوحاه بيرتولت بريشت فى «أوبرا البنسات الثلاثة» . كذلك اكتسبت

الأوبريت شعبية كاسحة فى كل من النمسا وألمانيا بحيث ساهم فيها عمالقة المؤلفين الموسيقيين من أمثال هيللر ، وفون ديترزدورف ، وموزارت. وقد كتب الشاعر الألمانى الكبير جيته عدة نصوص غنائية للأوبريت . وترسخت تقاليد هذا الفن بحيث أدت إلى تطور الأوبرا الكوميدية التى ابتدعها جلبرت وسوليفان فى إنجلترا فى القرن الماضي، والأوبرا الرومانسية التى ابتكرها فون فيبر فى ألمانيا ، ثم الأوبريت الشعبية فى فرنسا والكوميديا الموسيقية التى أصبحت اليوم من أكثر الأعمال المسرحية والسينمائية والإذاعية رواجا فى العالم كله .

والكوميديا الموسيقية ليست كوميدية بالضرورة ، بل أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت الامتداد الحديث للأوبرا الكوميدية التى كانت تعتمد فى معظم الأحيان على الحبكة الزاخرة بالمرح والدعابة ، لكنها أصبحت تطلق على الأعمال المسرحية الخفيفة التى تجمع بين الحوار العادى وبين الأغانى والرقصات ، مثل أعمال أوفينباخ. وإذا لم تكن الحبكة كوميدية ، فإنها تميل إلى الرومانسية والإغراق فى العواطف الجياشة مثلما نجد فى أوبريت «حارس الأرض» أو «رجل المرح والخادمة» التى ألفها و. س . جلبرت ووضع موسيقاها سوليفان عام ١٨٨٨، ودارت حول حراس برج لندن فى القرن السادس عشر ، وكادت العناصر التراجيدية فيها تغلب المواقف الكوميدية .

لكن الأوبريت بصفة عامة تميل إلى الروح الخفيفة فى المعالجة وعندما تحولت إلى ما يسمى بالكوميديا الموسيقية منذ مطلع القرن العشرين اكتسبت نفس الروح الخفيفة إلى حد بعيد . والواقع أن النقاد والمحللين لم يستطيعوا وضع حد فاصل بين الأوبريت والكوميديا الموسيقية، وأن معظمهم قد اصطلح على أن «الأرملة الطروب» لفرانز ليهار تنتمى إلى الأوبريت ، فى حين تنتمى «فلورادورا» لليزلى ستيوارت إلى الكوميديا الموسيقية بحكم أنها أكثر خفة ومرحًا ودعابة .

وفى بداية عصر الكوميديا الموسيقية كانت الأعمال تكتب خصيصا من أجل الممثلين الذين يجيدون الغناء ، بل كان يشترط فيهم إجادة الغناء الأوبرالى بصفة خاصة مثلما نجد فى «سكان أركاديا» فى إنجلترا عام ١٩٠٩ و «حسناء نيويورك» فى أمريكا . وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى اكتسبت الكوميديا الموسيقية دفعات أقوى من الخفة ، والبساطة ، والحركة السريعة من خلال الرقصات الساخنة ، ومع

المزيد من التركيز على العنصر الكوميدى ابتعدت كثيراً عن الرومانسية المسرفة فى العواطف الجياشة .

وقد استمرت الأوبريت بشكلها التقليدى فى إثبات وجودها حتى العشرينيات من هذا القرن، كما نجد فى الأوبريتات الرومانسية التى كتبها سيجموند رومبرج: «الأمير التلميذ» ١٩٢٤ ، و «أغنية الصحراء» ١٩٢٦ و «القمر الجديد» ١٩٢٨ ، وأوبريتات رودولف فريمل : «روزماري» ١٩٢٤ ، و «الملك المتشرد» ١٩٢٥ ، وغير ذلك من الأوبريتات الرومانسية التى استطاعت مزاحمة الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتسلية والإثارة مثل تلك التى كتبها جورج جيرشوين: «أيتها السيدة: كونى لطيفة» ١٩٢٤ ، و«أوكي» ١٩٢٦ ، و«الوجه الضاحك» ١٩٢٧ ،وتلك التى وضعها رودجرز وهارت مثل «الصديقة العاشقة» ١٩٢٦.

ولكن استطاعت الكوميديا الموسيقية بالتدريج اقتلاع الأوبريت من جذورها ، وحلت محلها تماماً فى الثلاثينيات حين سادت أعمال جيرشوين ، ورودجرز وهارت، وكول بورتر ، وإيرفنج بيرلين وغيرهم .

ووسط هذا الطوفان من الكوميديا الموسيقية الخفيفة المسلية، ظهر عمل كان بمثابة النبتة الغريبة، لكنه أكد قدرة الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية على استيعاب المضامين الدرامية الجادة قلباً وقالبًا، والأغانى التى تشكل جزءًا عضويا فى السرد القصصى والبناء الدرامى . هذا العمل المسرحى الموسيقى هو «قارب الاستعراض» الذى كتب أوسكار هامر ستاين كلماته ، ووضع جيروم كيرن موسيقاه وعرض عام ١٩٢٨ . وعندما لم تستطع الكوميديا الموسيقية المتحذلقة والتقليدية الصمود فى وجه المتغيرات التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية فى مزاج الجمهور وميوله ، عاد هامر ستاين إلى هذا النوع الذى يجمع بين الجدية والتسلية فى آن واحد، فكتب «أوكلاهوما» عام ١٩٤٣ بالاشتراك مع ريتشارد رودجرز الذى وضع موسيقاها . وكان هذا العمل الموسيقى يشكل دفعة قوية فى اتجاه نوع جديد من الأوبرا الفوكلورية الخفيفة ، بل إن كلمة «الكوميدية» حذفت من الاصطلاح وأصبح الجميع يتكلمون عن العمل الموسيقى فقط Musical .

واستمر هذا الاتجاه الذى يميل إلى الأوبرا بمفهومها المعاصر من خلال الأعمال التى اشترك فى إنتاجها كل من هامرستاين ورودجرز . . وكان الهدف من

هذا التطوير تجنب الصلة المفتعلة والمقحمة بين الحوار العادى وبين الأغانى والرقصات ، بحيث يكتسب النسيج المسرحى الموسيقى عضويته الكاملة فلا يشعر المتفرج أو المستمع بانتقالات مفاجئة ين الحوار والأغنية أو العكس . وقد بلغ هذا الاتجاه قمته فى «قصة الحى الغربي» عام ١٩٥٧ . لكن يبدو أن الحنين للشكل القديم للأوبريت لم ينقطع لدرجة أنه عاد للظهور فى عمل موسيقى ناجح فنيا وتجاريا مثل «سيدتى الجميلة» الذى كتب كلماته آلان جاى ليرنر ووضع موسيقاه فردريك لو ، وعرض عام ١٩٥٦ . وهذا دليل واضح وعملى على أن مؤلفى الكوميديا الموسيقية لم ينسوا إمكانات الأوبريت التى يمكن استغلالها من حين لآخر . ويبدو أن الطوفان التجارى للكوميديا الموسيقية قد جرف كثيرين بعيدا عن الإمكانات المعقولة سواء للأوبريت التقليدية أو الكوميديا الموسيقية نفسها ، فقد كان هدفهم الإبهار بأى شكل طمعا فى جذب أكثر عدد ممكن من الجمهور . وأدى هذا بدوره إلى اختلاط الحابل بالنابل فى مجال المسرح الموسيقى الذى اتجه إلى أنواع رخيصة من الإثارة المفتعلة، مثل مشاهد العرى والجنس المكشوف التى تحاول التخفى وراء شعارات الحرية السياسية والاجتماعية كنوع من التبرير الفلسفى أو الفلسفة التبريرية ، وهذا واضح تماماً فى أعمال مثل «هير» أو «شعر» و «أو كلكتا» وغيرها من النماذج التى سادت أواخر الستينيات وطوال السبعينيات .

ويبدو أن العقبات التى تعتور مسيرة الكوميديا الموسيقية التى رفعت أمريكا لواءها منذ مطالع هذ القرن ، ترجع إلى اعتماد المؤلفين الأمريكيين على تقليد النماذج الواردة من أوروبا وخاصة فى حقل المسرح الموسيقى . فلم يحاولوا تأصيل هذه الأنواع فى التربة الأمريكية ، أو استنبات أنواع نابعة منها . ففى أواخر القرن التاسع عشر نجد مؤلفين موسيقيين من أمثال فراى وبريستو ، يقومون بتقليد النماذج الإيطالية الشهيرة للأوبرا تقليداً حرفيا. واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وتيرة الأسلوب الإيطالى لمدرسة الاستعراض الغنائى أو الدراما الموسيقية لفاجنر. بل وكانت موسيقى معظم الأوبرات الأمريكية كثيرة الجلبة وعلى جانب كبير من الحذلقة والاصطناع ، ولا تنم عن أى معنى من معانى الطرافة فى الابتكار أو أية ملاءمة للعمل المسرحى الذى تعالجه ، وذلك برغم أن بعضها تخلص تماماً من كل أثر من آثار المحاكاة الأوروبية على مستوى المضمون ، أما من ناحية الشكل الفنى فلم تكن التقاليد الفنية راسخة بأى شكل من الأشكال . وكان من الطبيعى أن تنتقل هذه

السلبيات إلى الكوميديا الموسيقية عندما استولت على المزاج العام للجمهور. هذا بالإضافة إلى الاعتبارات الاقتصادية التى تحتم وضع النجاح التجارى فى مرتبة قبل النجاح الفنى.

والعجيب أننا فى مصر دأبنا على تمصير أو تعريب العديد من الأعمال الكوميدية الموسيقية الأمريكية وخاصة فى عقدى الستينيات والسبعينيات .

فعرضت المسارح المصرية «سيدتى الجميلة» ، و «قصة الحى الغربى» ، و«صوت الموسيقي» ، و«كاباريه» وغير ذلك من المسرحيات الموسيقية التى لا تمت إلى وجداننا وتراثنا بصلة من قريب أو بعيد . وعلى الرغم من أن موسيقاها أعيد وضعها من جديد ، فإنها كانت فاقدة تماما للحس المسرحى الموسيقى ، بالإضافة إلى مضمونها الغريب بالنسبة لنا ، والذى لم يستوعبه الجمهور إلا على أساس أنه تقليد ساذج لنماذج مستوردة. وكأننا بهذا نسينا أو تجاهلنا الأمجاد التى حققها عمالقة المسرح الغنائى من أمثال سلامة حجازى ، وسيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى، فى مجال الأوبريت بصفة خاصة. فقد سعى كل من سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى إلى إرساء فن الأوبريت على موضوعات قومية صميمة وأشكال موسيقية نابعة من تراثنا ، وإن كانت تستفيد بإنجازات العلم الموسيقى فى عالم الحضارة .

ويمكن حصر إنتاج سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) فى مجال الأوبريت فى «فيروز شاه» و «الهوارى » اللتين قدمتهما فرقة جورج أبيض ، و «ولو» ، و «إش» ، و«قولوا له» ، و «فشر» ، و «العشرة الطيبة» التى قدمتها فرقة الريحانى ، و «ولسة» ، و«راحت عليك» ، و «أم أربعة وأربعين» ، و «البربرى فى الجيش» و «مرحب» ، و«الانتخابات» لفرقة على الكسار ، و «كلها يومين» والفصل الأول ونصف الثانى من أوبريت « كيلوباترة ومارك إنطوان » (وأتمها محمد عبد الوهاب) لفرقة منيرة المهدية و «عبد الرحمن الناصر» و «الدرة اليتيمة» ، و«هدى» لفرقة أولاد عكاشة ، ثم قدمت فرقته الخاصة «شهر زاد» و «البروكة» .

أما داود حسنى «١٨٧١ - ١٩٣٧) فله فى مجال الأوبريت : «الليالى الملاح» ، و«الشاطر حسن» ، و «أيام العز» ، و«البرنسيس» ، و«الفلوس» ، و «نجمة الصبح» ، و«لوكنت ملكا» لفرقة الريحانى ، و «زباين جهنم» و «أنا عارف وأنت عارف» لفرقة

الكسار، و «الغندورة» ، و «قمر الزمان » ، و «كيلوباترة» لفرقة منيرة المهدية ، و«صباح» ، و «الدموع» ، و «معروف الإسكافي» ، و «زبيدة» ، و «ناهد شاه» ، و «أميرة الأندلس» ، و «شمشون ودليلة» ، و «هدى» (غير تلحين سيد درويش) لفرقة أولاد عكاشة، و «سفينة نوح» لفرقة جورج أبيض .

أما كامل الخلعى (١٨٨١ - ١٩٣٨) فقد وضع كثيرا من المسرحيات الغنائية أهمها «كان زمان» و«التلغراف» لفرقة الكسار و «كارمن» ، و «تاييس» ، و «روزينا» ، و«أكسيرالحب» ، «كارمنينا» ، و «التالتة تابتة» لفرقة منيرة المهدية . و «آه يا حرامي» لفرقة أولاد عكاشة ، و«الشرط نور» ، و«السعد وعد» ، و «البدر لاح» ، و «مبروك عليك» لفرقة محمد بهجت ، و «قيصر وكيلوباترا» ، و«الشرف اليابانى » ، و«الإيمان» لفرقة جورج أبيض .

وبدلاً من إحياء هذا التراث المسرحى الغنائى الضخم والعمل على تجديده وتطويره والإضافة إليه لجأنا إلى المسرح الغنائى الأمريكى الذى لا يمت إلى وجداننا وتراثنا ، بصلة سواء من ناحية الشكل أو المضمون . وساعد على هذا أن العمالقة الثلاثة الذين احتلوا عرش الموسيقى بعدهم . محمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وفريد الأطرش ، عادوا بالموسيقى العربية إلى عصر الطرب والغناء الفردي. ونظرا للإبداع الفنى الضخم الذى نهض به كل منهم فى مجال الغناء الفردى ، فقد انبهر الجمهور بهم ونسى - إلى حد كبير - أمجاد الأوبريت المصرية والعربية . وكان له كل العذر فى ذلك لأنهم ملأوا الفراغ الذي تركه سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى فى مجال التطريب ، أما المسرح الغنائى فقد اندثر برغم محاولة الدولة فى الستينيات لإحيائه عندما انشأت الفرقة الاستعراضية الغنائية التى كان من أشهر أعمالها أوبريت «مهر العروسة» .

وبرحيل أم كلثوم وفريد الأطرش ومعهما عبد الحليم حافظ، ثم عبد الوهاب - الذى ترك فراغًا موحشًا بمعنى الكلمة - بعد انتاجه الغزير، خلا الميدان تقريبا من الإبداع فى مجال الغناء الفردى والطرب التقليدى، وبدأت الأجيال التالية من المطربين فى العودة بالغناء والموسيقى إلى عصر ما قبل سيد درويش حين انقسم الطرب إلى نوعين: نوع زاخر بالتلميحات الجنسية والصور الرخيصة بهدف إثارة الغرائز، ونوع آخر مسرف فى الرومانسية المريضة التى لا ترى فى الحب سوى

اجترار الأوهام، وسهد الليالى، وهجر الحبيب، وكيد العزال -إلخ من مظاهر اليأس والإحباط .

هذه هى الموجة التى أغرقت فن الأوبريت إلى قاع حياتنا الفنية نتيجة لتشبع أجهزة الإعلام بها وتعويد آذان الجمهور عليها ، وذلك بالإضافة إلى ظاهرة الكاسيت التى أحالت الغناء والموسيقى إلى تجارة رائجة رابحة بمعنى الكلمة ، ولا تحمل فى طياتها أى مقاييس فنية بالمرة . ومن ثم نسيت الأجيال الجديدة سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى لأن أجهزة الإعلام نسيتهم من قبل ، وإذا تذكرتهم ففى ذكراهم السنوية بمقطوعة أو أوبريت على أكثر تقدير . هذا فى الوقت الذى تعد فيه الأعمال الموسيقية الكلاسيكية فى دول الحضارة جزءًا عضويا من نسيج الحياة اليومية للناس .

★ ★ ★

(٥)
الباليــه

الباليه هو الدراما التى تعبر عن نفسها بالحركة الصامتة وهو فن السرد بالرقص والموسيقى. وهو من الفنون العريقة التى يتتبعها بعض النقاد حتى الامبراطورية الرومانية عندما كان جزءا حيويا من البانتوميم الرومانى. لكنه اندثر مع الامبراطورية ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا فى إيطاليا ولذلك ارتبط بالغناء فى تلك الفترة ، وازدهر تحت رعاية حكم أسرتى سفورزا ومديتشى ، بل وكانت العروض تقدم فى حضرة أعضاء المجالس الحاكمة . وكانت فى الواقع امتدادا لفن الباليت Ballette الذى عرفته العصور الوسطى والذى اتخذ مضمونه من قصص الحب وعبر عنها بمزيج من الرقص والغناء . وقد نقلت كاترين ميديتشى هذا الفن المتطور إلى فرنسا فى عام ١٥٨١.

وسجل بالتاسارانى ريادته لفن الباليه عندما أنشأ فرقة «الباليه كوميك» التى رسخت أساليب استخدام الرقص والموسيقى فى التعبير الدرامى . وقد شارك النبلاء فى هذه العروض إلى أن سئم لويس الرابع عشر من هذه الظاهرة عندئذ قام جان بابيتست لالى (١٦٣٩ - ١٦٨٧) بإدخال الراقصات فى العروض ومعهن إيقاعات أكثر حيوية ومرحا. وبهذا بدأت ملامح فن الباليه تتضح كفن له شخصيته المستقلة ، وأصبحت فرقة لالى بمثابة مدرسة حقيقة للباليه وأصوله وقواعده .

وفى القرن الثامن عشر امتدت نهضة المسرح الأوروبى لكى تشمل الباليه الذى أصبح من أحب العروض المبهرة ذات الحبكة الدرامية والملابس والديكورات الفاخرة. ولكن مع قيام الثورة الفرنسية واضطراب الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى أوروبا انتقل مركز نشاط الباليه إلى الباليه الروسى الإمبراطورى فى مدينة سانت بيترسبرج حيث اكتسب الباليه بطول القرن التاسع عشر صبغته الكلاسيكية وشكله المتميز الذى مازال يضع بصماته الواضحة على الباليه فى القرن العشرين .

وكانت ملابس الباليه فى القرن الماضى تتمثل فى الجونلة الشفافة الهفهافة والأحذية التقليدية التى تساعد الراقصة فى الوقوف على أطراف أصابعها . وكان الرقص يتميز بالظهر المشدود والوضع المتصلب إلى حد ما، أما الحركات الرئيسية فكان يعبر عنها بالساق والقدم ، وغالبا فوق أطراف الأصابع مع الاحتفاظ بالتوازن عن طريق حركات الذراعين التى تشبه ضربات أجنحة الطيور . وكانت القفزة تنطلق من أطراف أصابع أحد القدمين لكى يأخذ الراقص أو الراقصة شكل القوس، مع ضرب الكعوب فى بعضها بعضا كلما أمكن ذلك .

وأصبحت هذ الحركات المختلفة والمتعددة حركات تقليدية ، وصارت بمثابة اختبارات الرشاقة والمهارة لكل راقص وراقصة . وتفرعت عنها حركات وتنويعات جديدة أكدت مرونة فن الباليه فى استيعاب كل حركات الجسم البشرى . بل إن مرونته تجلت أيضا فى تأثره بالاتجاهات الأدبية والذوق الموسيقى السائد لدرجة أنه بحلول منتصف القرن التاسع عشر ومعه فكرة وحدة الفنون وحق كل فن فى الاستفادة من الفنون الأخرى بشرط أن يشق طريقه الخاصة به، تراجع العنصر الدرامى بل والسردى من عروض كثيرة للباليه ، لأن مصممى الرقصات وجدوا أن فن الباليه أقدر على التعبير عن حالة شعورية معينة فى حين أن السرد الدرامى ليس من مهمته الأساسية ولن يستطيع منافسة الرواية أو المسرحية فى هذا المجال. ولذلك فهو أقرب إلى الفن التشكيلى الذى يثير فى نفس المتفرج أحساسيس وانفعالات عن طريق الخط واللون والكتلة والإيقاع . من هنا ركز مصممو الرقصات على الألوان والديكورات والأضواء والملابس وحركات الراقصين والراقصات والأشكال الموسيقية والتكوينات الإيقاعية أكثر من تركيزهم على «الحدوتة» .

وفى عام ١٩٠٧ زارت راقصة الباليه الأميركى إيزادورا دنكان روسيا وقدمت رقصاتها الحديثة بقدمين عاريتين وملابس إغريقية هفهافة شفافة . فقد أصبح جسم الراقصة كله متحركا فى رقصة انسيابية مستمرة بين وقفة السكون والوقفة التى تليها . وينطبق المنهج نفسه على الحركة الجماعية للمجموعة التى تدور فى فلكها والتى تتناغم حركتها أو تتعارض مع حركة إيزادورا لكنها لا يمكن أن تتحول إلى عنصر إستاتيكى كما يحدث أحياناً فى الباليه الكلاسيكى التقليدى . واستطاعت إيزادورا أن تغزو قلب قلعة الباليه الروسى الكلاسيكى التقليدى برقصها الكلاسيكى الحديث .

واستفاد ميشيل فوكين (١٨٨٠ - ١٩٤٢) من إنجازات إيزادورا دنكان ومزج بينها وبين الحركات الكلاسيكية التقليدية، بالإضافة إلى عناصر مستمدة من الرقصات الشعبية الفوكلورية، وبهذا أسس الباليه الحديث بمعنى الكلمة مثلما نجد فى باليهات «طيف الوردة» ، و «بتروشكا» ، و «الكرنفال»، و «ما بعد الظهر» وغيرها. وهى الإنجازات التى أضاف إليها دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) الذى رأى فى الباليه فناً لامعًا، نابضا بالحياة، عصريا ، نتبين فيه السمات الثلاث التى تميز عصرنا: الكم والسرعة والانطلاق، وهو تشكيل يجمع بين كافة فنون المسرح وحرفياته : من موسيقى إلى تصوير وعمارة ، ورقص ، وإيماء ، وغناء أحيانا. ثم إمكانات إضاءة عديدة دقيقة ، بل وسينما (١٩٢٨ : «أود» لنابوكوف) . فمنذ السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى اكتشف الجمهور من خلال روائع الباليه الحديث أن الانسجام والتماسك قد استعيدا بين كافة عناصر العرض ، ففيه لا تنفصل عن بعضها : أسماء الموسيقى ومصمم المناظر وواضع الرقص ، ولا يجوز بحال الإشارة إلى مؤلف «بتروشكا» -مثلا - سوى بالثلاثى : سترافنسكى -بنوا- فوكين .

وقد اقترن اسم فاسلاف نيجينسكى باسم سيرجى دياجيليف فى استفادة كل منهما بفن ترجمة الإيقاعات الموسيقية إلى حركات جسدية ، وهو الفن الذى ابتدعه جاك دالكروز وأنشأ له معهدا متخصصا فى ألمانيا فى عام ١٩١٠ وكان هذا بمثابة فتح جديد لكل من دياجيليف ونيجينسكى منح الباليه مزيدا من المرونة بحيث تراوح بين التلميح البسيط المباشر وبين التكعيبية وبين الإغراق الشرقى فى الخيال الجامح الذى يتحول فيه البشر إلى أرواح وأشباح والعكس . وقد استعان دياجيليف بالفنانين التشكيليين من أمثال ليون باكست وبيكاسو فى تصميم الملابس والمناظر ، كما تعاون مع المؤلفين الموسيقيين من أمثال ريتشارد شتراوس ورافيل ، وريمسكى كورساكوف ، وسترافنسكى .

وفى القرن الحالى تفرع فن الباليه فى اتجاهات عديدة ، فالباليه الروسى الكلاسيكى الذى حافظ على تقاليده ولم يتقبل الجديد إلا فى تحفظ شديد سواء فى الرقصات أو الملابس أو الديكورات ، لم يستطع الصمود فى وجه الموجات العاتية التى أحدثها الباليه الحديث ، فقد آثر الباليه الحديث مسايرة الملابس لمضمون الباليه ، وعدم الإصرار على استخدام الأحذية التقليدية التى يسير بها الراقصون

والراقصات على أطراف الأصابع . كل هذا بهدف مسايرة روح العصر وإيقاعه الراقص لكل القوالب المتكررة . وبعد أن كانت روح الدعابة والفكاهة مجرد عنصر ثانوى فى قصة الباليه المعروض أصبحت العنصر الأساسى فى الباليهات الكوميدية التى ألفها ترودى سكوب ، بل وتطورت إلى روح التهكم والسخرية من مظاهر الزيف الاجتماعى مما أدى إلى انتشار الإيقاعات السريعة الحادة والألحان الموسيقية المتقطعة عن عمد .

وبعد عدة زيارات قام بها الباليه الروسى (فرقة مونت كارلو للباليه الروسي) للولايات المتحدة الأمريكية ، اكتشف الروس نوعا من الباليه السريع الساخن الذى يرفض حركات الباليه التقليدى ، ويستوحى الرقصات الحديثة التى كان من روادها الأوائل الراقصات الأمريكيات إيزادورا دنكان ولوى فوللر ، وروث سانت دينيس . فقد أصبحت حركة الأنماط الراقصة سريعة سواء على مستوى الراقصة الأولى أم على مستوى المجموعة التى تدور فى فلكها . يتضح هذا فى باليه «رقصة فى مخزن للحبوب» و «بيللى الشقي» ليوجين لورنج ، وباليه «فرانكى وجونى» لروث بيج ، و«روديو » لأجنس دى ميل .

وقد تخلى الرقص الحديث عن التدفق الغنائى الصافى الذى ينهض على الأشكال الرشيقة المحددة ، وركز على التجسيد المحدد لحالة انفعالية معينة أو حدوتة ذات دلالة محددة بهدف استغلال كل الإمكانات التعبيرية المتاحة لفن الباليه وقد كان باليه «ثلاث عذارى وشيطان» لأجنس دى ميل ، و«خطاب إلى العالم» لمارتا جراهام من قبيل المحاولات لتطبيق هذه الاتجاهات . كذلك كانت محاولات سونيا هينى فى باليه التزحلق على الجليد بهدف إضافة المزيد من السرعة والجمال وروح المرح والدعابة إلى الباليه بصفة عامة ، وخاصة أنها كانت تجمع بين التصميم والتنفيذ ، أو بين النظرية والتطبيق . وهكذا تلاشت المخاوف من تجمد الباليه الكلاسيكى وتحجره بعد أن أثبت مرونته وقدرته على مسايرة روح كل عصر .

لقد أثبت فن الباليه فى مختلف أطوار نموه ، وعلى مدى نحو أربعة قرون أنه من أحب الأشكال المسرحية المحببة لدى الجماهير ، كما أنه كان التجسيد الحى والتمثيل الأمين للأفكار والأحداث الجارية . بل إنه استفاد من كل اتجاهات الفن العالمى من رومانسية وانطباعية وتكعيبية وسيريالية .... إلخ . سواء ظهرت هذه

الاتجاهات فى الأدب أو الموسيقى أو الفن التشكيلى نظرا لاحتوائه لكل هذه الفنون التى منحته القدرة على خلق لغة شاعرية خاصة به ، وعلى ترجمة الأحاسيس إلى أشكال تعبيرية ، وعلى تجسيد الرمزيات التجريدية الموحية بالغيبيات التى تسيطر على عالم اللاوعى عند البشر . لهذا كله ، يتبوأ الباليه مكانه بين أرفع أنواع النشاط الروحى . وفضلا عن هذا فهو - كتجسيد مرئى للموسيقى - يقوم منها مقام المضمون المادى ؛ ذلك الذى لا تفتقر إليه فنون العمارة والتصوير والنحت ، ويفتقده فن الأصوات ، وأخيرا فهو ، كفن تلمحيات واستعارات ، لا يرتكز على الواقع إلا بقدر يسير ، إنما سنده الصوت ممثلا فى الموسيقى والصورة ممثلة فى التشكيل الفنى . ومن هنا كان خلوده على مر الأجيال المتتابعة التى استطاعت الاستمتاع بعروضه المختلفة بصرف النظر عن المراحل التاريخية التى أنتجت فيها .

وكما يقول بيير ميشو فى كتابه «تاريخ الباليه» فإنه بعد أن كان الباليه هواية المجتمعات الارستقراطية والطبقات الثرية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فإنه استطاع الامتزاج بالجماهير فيما بعد ، ولم يجد مشقة ليقوم منافسا ، بل وربما وريثا للدراما الموسيقية ، فالأوبرا التقليدية القديمة تبدو وكأن ينابيعها قد جفت تماماً . فلم يكتب البقاء لمنهج فاجنر من حيث تشكيل المضمون الفكرى للدراما من الموسيقى نفسها ، وكأن واضع المنهج قد استنفد كل طاقات المنهج بنفسه ؛ أما دياجيليف فيوفق إلى منهج آخر لتوثيق التعاون بين الفنون ، وذلك بأن يقوم الرقص بينها بدور المنظم ، وعلى أن يتسع حتى يشمل كافة الحرفيات وكافة إمكانات جسم الإنسان بشرط أن يخضع لضرورات المنهج التربوى الأكاديمى الذى ينقى الحركة ، ويهذب الإيماءة ، ويوازن الحركة ، بحيث يمكن الراقص من إلغاء «الوصلات» غير اللازمة ، ومن تنمية استقلال الأجزاء . كما أنه يزيل مناسبات «التصادم» ، ويقضى على الانتقالات الحرجة والجهود الضائعة ، ويوفر الليونة والرشاقة ، فالقفزة يجب أن تتبع خطا لا تشوبه شائبة وإلا اعتبرت مجرد تمرينات رياضية ، و كما يتحتم أن يبرز التحليق براقصة ، خفة الراقصة لا قوة الراقص . ويقول إميل فويلر موز إنه مهما بلغت التشكيلات التعبيرية عددا فإنها لن تكفى لترجمة تشعبات نص موسيقى بمركباته اللانهائية ، إن كل راقص يوفق بجسمه إلى تشكيل جديد يعتبر رائدا فى مجالى الفنين التوأمين : الرقص والموسيقى . وعندما يتحد العنصران فى وحدة

عضوية فإنه لايوجد فن آخر قادر على منافستهما فى التعبير، ليس فقط عن الانفعالات والأحاسيس وحركات النفس والفكر ، بل إنهما قادران على فتح دنيا الأحلام واللاواقع واللاوعى أمام الإنسان بحيث تتجسد حياته بشقيها -الخارجى والباطن - فيما يراه من باليه وفيما يسمعه من موسيقى .

★ ★ ★

(٦)

البانتوميم

ولد فن البانتوميم فى اليونان القديمة بحوالى خمسة قرون قبل الميلاد واكتسب شعبية ضخمة بين جميع طبقات الشعب ، وقد اصطلح الإغريق على أنه فن التمثيل بحركات الجسم وملامح الوجه إن أمكن دون النطق بأية كلمة على خشبة المسرح ، وإذا لم يتمكن المتفرجون من رؤية ملامح وجوه الممثلين فكان عليهم ارتداء الأقنعة التى توضح الملامح بطريقة مبالغ فيها ولذلك كان فى إمكانهم معرفة دور الشرير من دور البطل بمجرد ظهورهما على المسرح، وكان ميلاد هذا المسرح الصامت نتيجة لسأم الجمهور من المسرح الناطق الذى تصطك فيه آذان الجمهور بأصوات الممثلين الجهورية منذرة بالويل والثبور وعظائم الأمور ، فهو مسرح لا يسمح للجمهور باستخدام ذكائه واستنتاج ما يجرى على المنصة ، كل شىء واضح ومباشر من خلال الحوار الذى يتبادله الممثلون ، أما التمثيل الصامت فيترك العنان لخيال المتفرج حتى يستنتج ما يشاء . وفى الوقت نفسه يبرز مقدرة الممثل على التلاعب بجسمه الذى يعد الأداة الوحيدة التى يتكلم من خلالها ، ولذلك فإن المرونة هى الشرط الأول و الأساسى لنجاح العرض، وإلا عجز جسمه عن التعبير وفقد الصلة الدرامية مع الجمهور ، ويقول بعض الدارسين إن الرومان هم الذين طوروا هذا الفن وأرسوا تقاليده ، أما فى اليونان فكان فنا رخيصا لا يتفرج عليه سوى جمهور الشارع لأن معظم عروضه كانت تقدم مجاناً من فرق الهواة التى تأخذ هذا الفن على سبيل التسلية المحضة . وكان الممثلون يسيرون بين صفوف الجمهور على سبيل إضحاكه وإشراكه فى التمثيل، أما الرومان فقد احترفوه ونافسوا به المسرح الناطق لدرجة أن تيتوس بلوتوس (ولد عام ٢٥٤ ومات عام ١٨٤ قبل الميلاد) وهو الكاتب المسرحى الرومانى الشهير عبر عن ضيقه بالبانتوميم فى إحدى مسرحياته لأنه يسلبه جمهوره ويندب حظه لأنه لم يولد مهرجا حتى يعمل فى البانتوميم ويشارك فى عروضه.

وظل فن البانتوميم ينتقل من عصر إلى عصر حتى وصل إلى « النمر» التى يقدمها مهرجو السيرك بين فقرات البرنامج لإضحاك المتفرجين وإنعاشهم. ولكن فن البانتوميم لم يعد قاصراً على مهرجى السيرك بل انتقل إلى فن السيناريو فى السينما لأنه كثيرا ما تكون اللقطة الصامتة أكثر تعبيراً ودلالة من اللقطة الناطقة، ومع ذلك فنحن نلاحظ شبها كبيراً بين الأقنعة التى كان يرتديها ممثلو البانتوميم فى المسرح اليونانى والرومانى وبين الغطاء الجيرى الأبيض والأنف الحمراء على وجه مهرجى السيرك فى عصرنا الحاضر ، ويرجع الفضل إلى مهرجى المسرح فى حفظ تراث البانتوميم وانتقاله إلينا . وقد حرص الكثيرون من كتاب المسرح العظام من أمثال شكسبير وكورنى ولوب دى فيجا وكالديرون وجولدنى وموليير على تطعيم مسرحياتهم بأدوار المهرجين كعامل تسلية وراحة نفسية فى حالة المأساة، وكعامل سخرية وفلسفة فى حالة الملهاة ، وكثيراً ما كان ممثلو أدوار المهرجين يتفننون فى إتقان الحركات الصامتة التى تثير ضحكات الجمهور وتجبره على التجاوب مع المسرحية، وكانت السينما الصامتة العامل الأول والأساسى فى إحياء فن البانتوميم وجعله عالميا فى مطالع هذا القرن وخاصة أن اللقطات المقربة منحت الممثلين الفرصة للتعبير بوجوههم وملامحها كما يشاءون دون اللجوء إلى الأقنعة التى كانت تكبر وجوههم وتخفى ملامحها الحقيقية. ومن العوامل التى ساعدت على استمرار البانتوميم ارتباطه بفن الرقص عامة والباليه خاصة ، لأن الرقص نفسه عبارة عن بانتوميم ولكن يتبع إيقاعات حركية تتمشى مع الإيقاعات الموسيقية، ويميل إلى التجريد أكثر من التوضيح المباشر: أما فنان العصر العظيم تشارلى تشابلن فقد برع فى البانتوميم وبنى أمجاده وشهرته عليه ، لم يكن تشابلن يمثل فقط بملامح وجهه أو يديه أو عضلات جسمه، بل أشرك ملابسه فى التعبير عن الأفكار التى يريد توصيلها إلى الجمهور ، فمن خلال سرواله المهدل وقبعته التى يستعملها فى كل مطالب المعيشة بالإضافة إلى وضعها على رأسه ، وعصاه التى كان يحركها كبهلوان حكم عليه الزمان أن يقوم بهذا الدور، ورباط عنقه الذى أكل عليه الزمان وشرب ، من خلال كل هذا استطاع أن يعبر عن مأساة الإنسان العادى والفرد المطحون فى هذا المجتمع الصناعى الرهيب ، لم يكن ينطق بحرف واحد من أية لغة ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله فى يسر وسهولة قد تتعذر على الممثل الناطق لأن اللغة أحياناً قد تتحول إلى حاجز بين شخصين يتكلمان نفس اللغة لأن كلا منهما

يحمل الكلمات المعانى التى ترتبط بعالمه الخاص المنعزل عن عالم الآخرين، وقد أثبت الكاتب المسرحى يوجين يونسكو هذا فى مسرحياته من أمثال «الدرس» و«المغنية الصلعاء» ، أى أن فن البانتوميم فن إنسانى وعالمى يمكنه تخطى كل حواجز اللغة والجنس شأنه فى ذلك شأن الموسيقى والرقص والتصوير والفنون التى تقول كلمتها عن طريق آخر غير طريق الكلمة المنطوقة والمحددة بلغة معينة ، وقد فهم تشابلن هذا بذكائه وطبقه فى أفلامه الصامتة، وحتى فى أفلامه الناطقة مثل «أضواء المسرح» و «أضواء المدينة» كانت اللقطات الصامتة والحركات الكوميدية هى الشىء المتبقى فى أذهان الجمهور ، أما الحوار فلا يمكن أن يظل فى الذاكرة بنفس الثبات والوضوح .

وإن كان الرقص قد ارتبط فى اليونان وروما القديمة بالرقص والمرح والتهريج، فإنه تحول إلى فن جاد ودرامى بمعنى الكلمة فى دول الشرق الأقصى الكبرى : الهند والصين واليابان . فقد تحولت الحركة الصامتة التى يقوم بها الممثل الهندى القديم إلى لغة قائمة بذاتها لها دلالتها التى اصطلح عليها كل من يؤدى الحركات المقصودة والمعينة تماماً كما أرادها المؤلف أو المخرج، وإلا فالجمهور لن يفهمه وسيضيع المعنى من خلال هذا التشويش والتشويه . فالممثل ليس حراً فى ارتجال ما يراه مناسبا للتعبير لأن هناك كادرات تضع الحركة داخل إطار معين سواء من جهة التوقيت أو المدى المكانى ، ولذلك اشترط على كل ممثلى البانتوميم إجادة الرقص أولا حتى يمنحوا أجسامهم المرونة الكافية التى تمكنهم من التعبير فى يسر وسهولة لأن فارق بوصات قليلة فى حركة اليد مثلا قد تغير المعنى المقصود تماما . وقد أتقن الصينيون واليابانيون هذاالفن لدرجة أنهم سجلوا لغته برسم الحركات المقصودة لكل عضلات الجسم حتى يتقيد بها الممثلون وبلغت حركات الوجه ١٧٢ حركة لكل ملامحه و ٤٢٧ حركة لكل من اليدين و ١٧٦ حركة لكل من الساقين والقدمين و ٢٩ حركة للجذع والعجز والبطن، وكل حركة لها معنى معين خاص بها، ولا يقتصر عدد الحركات على هذا بل إنه يتعداه إلى عدد لا يحصى إذا ما أخذنا حاصل الضرب بين هذه الحركات مجتمعة لأن الوجه يعبر مع اليدين والساقين والقدمين والجذع والعجز والبطن فى آن واحد ، حتى حركات السكون التام لبعض الأعضاء لها معنى مرتبط بمعنى الأعضاء المتحركة وهكذا إلى ما لا نهاية ، وقد أغرم أباطرة الصين واليابان بهذا الفن ودرسوا حركاته وكان يندر أن يمر أسبوع دون

أن تقدم عروض البانتوميم فى البلاط ، وقد أغرم بدراسته أيضا النبلاء والأشراف والأمراء والمثقفون المتحذلقون ، أما الشعب عامة فلم يكن يعبأ بهذا التعقيد فى فهم معانى الحركات، وكان يفهم ما يحلو له أن يفهمه ، والعجيب أن فهمه كان مقاربا جداً لفهم الذين تعمقوا دراسة هذه الحركات .

وكانت هناك سمة مشتركة فى المضمون الدرامى الذى يريد مسرح البانتوميم توصيله إلى الجمهور، سواء كان هذا المسرح فى اليونان أو روما أو الهند أو الصين أو اليابان، وهى مسارح انتشرت فى وقت واحد تقريبا فى القرون الثلاثة السابقة للميلاد ، ويبدو أنه كانت هناك صلة بين هذه المسارح بالرغم من بعد المسافات الشاسعة ، ولكن هذه الصلة لم تثبت بعد علميا ، ولعل الصلة الوحيدة البارزة هى صلة المعاصرة وحدها . وكانت هذه السمة المشتركة فى المضمون الدرامى أن كلها استقته من الأساطير الكلاسيكية والشعبية المنتشرة فى كل منها ، ولذلك كان البانتوميم الكلاسيكى لا يميل إلى التهريج والفكاهة بل تغلبت عليه عناصر الجدية والمأساوية والشاعرية. وقد علق الناقد الرومانى لوسيان على هذا بقوله .. إن ممثلى البانتوميم لم يكونوا يختلفون عن ممثلى التراجيديا فيما عدا أن ممثلى البانتوميم كانوا أكثر طلاقة وأصالة ومهارة فى التعبير عن التغيرات اللانهائية التى يتضمنها النص، أما ممثلو التراجيديا فكانوا يفتعلون الخطابة الرنانة ذات الجرس العالى لعجزهم عن التأثير بالحركة المجردة. وبمرور الوقت ارتبطت الموسيقى والأغانى بفن البانتوميم الذى أصبح يميل إلى إثارة الحواس كلها بعد أن كان يركز على حاسة البصر فقط ، وأصبحت غراميات الآلهة من أمثال أدونيس وفينوس وديانا ومارس وهرقل وزيوس ودافنى وخلوى مجالا خصبا لاقتباس نصوص البانتوميم ، ويقال إن الراقصة الرومانية القديمة هيليو جابلوس عندما قامت بدور فينوس قد جعلت الجمال يتحرك ويتجسد أمام جمهور النظارة . وقد بلغ البانتوميم درجة كبيرة من الشعبية فى الإمبراطورية الرومانية لدرجة أنه أصبح الفن المسرحى الوحيد المعروض فى القرن الأخير من عمر الإمبراطورية .

وقد أصيب البانتوميم بانتكاسة شديدة فى العصور الوسطى، وكاد يختفى من جميع مسارح أوروبا لولا انتعاشه البطىء الذى بدأ فى إيطاليا وارتبط بالتسلية الكوميدية التى تبلورت فيما بعد فى الكوميديا ديللارتى وكان بطلها دائما مهرجا

خفيف الظل وسريع البديهة وعميق البصيرة ، بمعنى أصح كان يصور شخصية ابن البلد الذكى اللماح ، ومن إيطاليا عاد البانتوميم إلى الانتشار فى أوروبا لدرجة أن شكسبير قدم فصلا كاملا من التمثيل الصامت فى مسرحية «هاملت» . ولكن المسارح الراسخة من أمثال الكوميدى فرانسيز فى باريس والجلوب فى لندن اقتصرت عروضها على المسرح الناطق مما دفع بعض المهرجين إلى إنشاء المسارح الخاصة بهم لتقديم عروضهم التى امتزجت بالموسيقى والرقص ، وكان أشهر هذه المسارح مسرح المنوعات الذى أقامه جان جاسبار ديبرو وابنه شارل فى البوليفار بباريس ، وكان من أشهر عروضه مسرحية « الابن الضال» التى قدمت عام ١٨٩٠، ويعتبر البانتوميم الأساس الوحيد الذى نهض عليه فن الباليه الفرنسى الحديث، والذى اقتبس مضامينه من أساطير الإغريق عن كيوبيد وميديا وجاسون، وسار الباليه الروسى على نفس الطريق ، وأصبح فن الباليه عموما هو فن البانتوميم الكلاسيكى فى صورته الحديثة، وأصبح فى إمكان مصمم الرقصات أن يحكى قصة سواء فكاهية أو محزنة من خلال الحركة الصامتة ، سواء حركة الراقص أو الراقصة على انفراد أو حركة المجموعة الراقصة على المسرح ككل، وبذلك أصبح الباليه هو المعقل الرسمى الوحيد المعترف به عالميا لفن البانتوميم فى أيامنا هذه ، وخاصة بعد أن غزا الصوت السينما وبذلك تهدمت آخر حصون البانتوميم القديمة، ولكنه ككل فن أصيل قادر على التكيف مع التطورات الجديدة والاستمرار فى اتخاذ أشكال جديدة تناسب روح العصر وطبيعته .

وعلى الرغم من أن البانتوميم الإنجليزى قد أخذ أصوله عن إيطاليا وفرنسا فإنه اتخذ طابعاً قوميا ارتبط بالمناسبات القومية والأعياد الوطنية التى تقام فيها المهرجانات والكرنفالات العامة . وفى القرن السادس عشر يحكى لنا الناقد الإنجليزى كولى كيبر عن عرض تمثيلى صامت شاهده ، وكان مقتبسا من قصة مارس وفينوس ، ويظهر دهشته لأنه فهم كل شىء برغم أنه لم يسمع أية كلمة صادرة عن منصة المسرح . وفى مطالع القرن الثامن عشر أصبح لفن البانتوميم نجومه المشهورون والمحبوبون من أمثال جون ريتشى الذى قدم عروضا موسيقية مقتبسة من موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجة بأسلوب مهرج البلاط . ولكن بمرور الوقت أرسى البانتوميم الإنجليزى تقاليده وشخصياته المعروفة من أمثال هارلكوين وكولامبين وبنطلون الخادم الخبيث والعاشق الأبله . وكانت هذه

الشخصيات الثلاث محوراً لكل الأحداث المعقولة وغير المعقولة، وكان الجمهور يتتبع حيلها ومقالبها وشطحاتها ومغامراتها ومطارداتها بشغف واضح بحيث كان الإقبال على مسرح البانتوميم فى عطلة نهاية الأسبوع إقبالاً منقطع النظير .

وفى مطالع القرن الحالى أقبل كبار رجال المسرح الإنجليزى على فن البانتوميم ، ففى عام ١٩١٢ أنتج ماكس رنهارت مسرحية بانتوميم ضخمة تحت عنوان «ساموران» وأعاد المخرج الناقد آشلى ديوكس إنتاج مسرحية « الإبن الضال» عام ١٩٤١ واستمر عرضها سنوات الحرب العالمية الثانية وكان الإقبال عليها ضخما برغم قنابل النازى التى كانت تدك لندن بصفة مستمرة فى أغلب الأحيان . وكان الإقبال نفسه عليها فى أمريكا فى نفس الوقت مما يدل على أن فن البانتوميم فن أصيل وليس مجرد تقليعة للفكاهة وتضييع الوقت . وهذا يذكرنا بتعليق فنان البانتوميم الفرنسى ديبيرو الذى يقول فيه : « إن البانتوميم فن يقول كل شىء دون أن يقول شيئاً على الإطلاق» .

★ ★ ★

(٧)
التصويـر

التصوير من أقدم الفنون التى عرفها الإنسان منذ بدء تسجيل تاريخ وجوده على هذه الأرض . والصور والرسوم التى سجلها الفنان البدائى على جدران الكهوف أنتجها قبل أن يعرف كيفية إقامة مأوي لنفسه . ففى هذه الكهوف توجد رسوم مرسومة بالأصبع على الطين وتمثل بعض الحيوانات فى بساطة وتجريد ، وبعضها ملون باللون الأسود أو الأصفر أو الأحمر ، كما توجد كفوف بشرية عملت بوضع اليد على الحائط بعد بخ اللون على اليد أو رسم خطوط حول اليد ، وطبع اليد على الحوائط والجدران موجود عند الاستراليين الأصليين وأستراليا الحديثة وفى ريف مصر.

ولم يقتصر التصوير فى العصر الحجرى على هذه الصور، البدائية بل تطور إلى ملاحظة التناسب والتفاصيل ، كما استخدم التظليل استخدامًا خاصًا مثلما نرى فى صورة البقر الوحشى ، وصور الخيول المتوحشة ذات الأرجل القصيرة والمعرفة الغزيرة والشعر الطويل الخشن الذى يتدلى من البطن . وإذا كان الفنان لم يعبر عن العمق والحيز بطريقة خداع البصر ، فإنه استعمل المساحات استعمالا ناجحًا على أساس تصوير السطح ذى البعدين دون أى عمق وهمى . وفى كهوف أسبانيا نجد صورًا تمثل الإنسان تمثيلا طبيعيًا - أما صور الصيد والحيوان فمن الواضح أنها كانت تقوم بوظيفة سحرية أو دينية أكثر منها وظيفة فنية ، وكان للفنان قدرة واضحة على تصوير الحركة والعناية بالأجزاء المهمة وإهمال التفاصيل غير الضرورية بهدف إحداث تأثيرات محددة كما يفعل الفنان الحديث تمامًا .

وتطور التصوير فى العصر الحجرى إلى الموضوعات التى تعبر عن فكرة معينة أو منظر للرقص أو الصيد أو القتال أو بعض المضامين الاجتماعية مثل جمع العسل من الأشجار . ونظرًا لأن التعبير المباشر والبسيط عن المضمون كان الهدف

الأساسى من الصورة ، فقد صرف الفنان النظر عن التفاصيل الدقيقة للوحدات المكونة للتشكيل . وفى مرحلة تالية أوضحت بعض الرسوم الفخارية استخدامه لبعض الوحدات الهندسية الزخرفية والعضوية البسيطة.

أما التاريخ الفعلى والمحدد لفن التصوير فيبدأ فى مصر . ومن الواضح أن إيمان المصرى القديم بالحياة الأخرى الخالدة قد منح فن التصوير المصرى خاصة والفن التشكيلى المصرى عامة طابعهما المميز . فمن عصر ما قبل الأسرات وصلت إلينا نماذج كثيرة من الأوانى الفخارية المزينة بالصور الملونة التى ألقت الضوءَ على معتقداتها الدينية ونشاطها التجارى . وبعد ذلك مع بداية عصر الأسرات أصبح المجال الرئيسى للمصور المصرى هو الرسم على حوائط المقابر والقصور ، ولذلك لم ينفصل عمله عن عمل المهندس والنحات . وفى الدولة القديمة لم يكن التصوير فنًا مستقلا بذاته بل كان تابعًا بصفة عامة للنحت البارز. أما فى الدولة الوسطى فقد أصبح التصوير على الجدران فنًا مستقلا إذ إن جدران المقابر المحفورة فى الصخور الصلبة والخشنة كانت تستعصى على النحت ، ولذلك ترك الفنان الأزميل إلى الفرشاة بعد أن غطى الجدران الخشنة بطبقة من الجص رسم عليها الأشكال بخطوط بارزة مع استخدام مربعات تقسيمية لضبط النسب وشغل الفراغ بالألوان المناسبة. وكانت الموضوعات الأثيرة تتمثل فى مناظر الصيد ، والولائم ، وتقديم القرابين والعمل فى الحقول ، وبرك الماء ، والأسماك والطيور والنباتات المائية. وفى عهد توت عنخ آمون بدأ الفنان رسم الصور التوضيحية على الأثاث.

وإذا انتقلنا إلى الإغريق فسنجد أن التصوير نشأ موازيًا للنحت. يتضح هذا فى الصور المرسومة على الأوانى التى قلدها الرومان ، أما الصور الأصلية - سواء على الأوانى أم الجدران - فلم تستطع الصمود للزمن كما فعلت الصور المصرية القديمة من قبل . وقد حاول المصورون الإغريق عمل تجارب فى المنظور والظل والنور واللون ، لكن الخط بالنسبة لمعظمهم ظل أفضل وسيلة للتعبير . وهى التقاليد التى انتقلت بحذافيرها تقريبًا إلى فن التصوير الرومانى الذى واكب النحت فى زخرفة المبانى وصور الجدران الموجودة إلى الآن فى مدينة بومبى ، والتى رسمت بطريقة الفرسكو التى تستخدم الألوان المائية على مصيص رطب بحيث تمتزج بالسطح كيميائيا . وكان البياض سميكا جدًا وأمكن الاحتفاظ به رطبًا لمدة طويلة.

مما منح المصور وقتًا مناسبًا لكى يتقن عمله . وكانت الألوان براقة مع استخدام الأحمر والأسود لتحديد مساحات الصور . كما كان الفنان الرومانى يصور العمائر والأعمدة والنوافذ وفى خلفيتها الحدائق كوسيلة للإيحاء بالرحابة والاتساع المريح داخل المنزل أو القصر . وقد اهتم الفنان الرومانى بالصور الشخصية التى رسمها داخل أطر مربعة أو مستديرة وسط الجدار ذى اللون الواحد، وتمثل صاحب المنزل. واهتم هذا الفنان أيضًا بالصور الدينية التى ترسم داخل المعابد.

وفى آسيا اشتهرت الهند والصين واليابان وفارس بأنواع مختلفة من التصوير النابع من البيئة . ففى الهند تشكل التصوير طبقًا للتعاليم الدينية، ومن أقدم النماذج الصور الموجودة فى كهوف أجانتا فى ولاية حيدر أباد التى غطى الفنان الهندى جدرانها وأسقفها بالصور التى تقترب فى أسلوبها من التمبرا، أو التصوير بالألوان الممزوجة ببياض البيض على طبقة رقيقة من الجص الناعم ، وعليها رسم الفنان الأشخاص بالأحمر مع إضافة طبقة لونية - غالبًا خضراء - مع إضافة الألوان الأخرى وتحديد الخطوط الخارجية بالبنى أو الأسود . وكانت أحجام الأشخاص كبيرة وتوحى بالسيطرة والسيادة . وفى المناظر المزدحمة للطقوس الدينية كان الأشخاص أصغر فى الحجم وعلى شكل مجموعات ، مع إبراز تعبيرات الوجوه وأوضاع الأجسام وحركات الأيدى من خلال الاستخدام الواعى للخط واللون والضوء.

وفى الصين ارتبط التصوير بفن الخط والشعر . وحتى الآن لم يفقد الخط الصينى صلته بالصور الاصطلاحية والمركبة . كما كان لمضمون الشعر الصينى أثر فى ربطه بالأشكال الخطية الجميلة . وقد استعمل المصور الصينى نفس خامات الكتابة الخطية هى الحبر الشينى والحرير أو الورق المخصوص، واحتاج استعمال الفرشاة إلى مهارة فائقة وإحساس عميق، سواء فى الصور الجدارية أو الصور المعلقة على شكل ملفات أو اللوحات المحفوظة فى ألبومات، وتميزت الصور الجدارية بالزخارف الضخمة التى توحى بالعظمة والبهاء، وهى تشبه إلى حد بعيد الصور الجدارية فى الهند. ومن المعروف أن الفن اليابانى تأثر كثيرًا بالتصوير الصينى.

ومع بداية العصر المسيحى تجنب الفنانون تصوير الرسل والقديسين ، لكن القرون الأولى شهدت صورًا رمزية كصورة الحمامة والسمكة والسفينة والصياد

والراعى . وبعد اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية ، اقتبس الفنانون القادمون من الشرق صور آلهة الحب الوثنية متوجة بالأزهار والطيور وأشجار العنب. وبمرور الأيام وافقت الكنيسة الرومانية على تصوير السيد المسيح والرسل والقديسين ابتداء من القرن الخامس ، كما كثر التصوير بالجير والفسيفساء داخل الكنائس.

أما فى العصر الإسلامى فقد أقبل المسلمون على استعمال صور الحيوان فى زخارفهم لأن الإسلام حرم تصوير الكائنات الآدمية . وقد استعمل المسلمون فى زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرانب والطيور الصغيرة بأنواعها ، كما رسموها مع فروع نباتية تتدلى من منقارها ربطة حول رقبتها . ويلاحظ أنهم رسموا الحيوانات والطيور التى ألفوها فى رحلاتهم للصيد ، كذلك رسموا حيوانات خرافية ومركبة مثل الفرس ذات الوجه الآدمى . وكان الفنانون المسلمون أول من ابتدع الفن الذى عرف بالأرابيسك الذى يعتمد على العناصر غير الآدمية والحيوانية ، كما روعى فى زخارف المساجد والمصاحف استبعاد الكائنات الحية ، مما زاد من أهمية الخطاطين والمذهبين . وعندما حاول الفنانون المسلمون رسم الأشخاص اتبعوا أسلوبًا خاصًا لم يتقيد بالطبيعة ولا بالنسب، بل وعرفوا أيضًا التصوير على الجدران فى أيام الأمويين والعباسيين والفاطميين.

وفى العصور الوسطى لم يزدهر فن التصوير لأن الفنانين القوطيين ركزوا على العمارة والنحت ، ولكن بحلول عصر النهضة ازدهر فن التصوير الذى كان من أول رواده الفنان الإيطالى جيوتو (١٢٦٦- ١٣٣٧) الذى رسم لأول مرة أشخاصًا فى حالة الحركة ، واهتم بإبراز الانفعالات النفسية عن طريق إبراز انحناءة أو رفع الفم أو اتجاه نظرة العينين، وركز على بناء الصورة بناء معماريًا محكمًا فى مساحات وكتل وخطوط ذات علاقات جمالية محددة . ثم جاء مزاتشو (١٤٠١-١٤٢٨) الذى عالج رسم الأشخاص مؤكدًا صفاتهم الفردية فى ثلاثة أبعاد كنتيجة لاستيعابه لاكتشافات عصر النهضة ، باستعمال المنظور العلمى والضوء. وبعده جاء بوتشيللى (١٤٤٤-١٥١٠) الذى انتقل بالتصوير من الموضوعات الدينية إلى تصوير كل معانى الحياة الواقعية ، وكل ما جاء فى الأساطير الإغريقية من جمال مبهر وشاعرى.

وكانت قمة عصر النهضة فى القرن السادس عشر، فقد تمثلت هذه القمة فى ليوناردو دافنشى . ومايكل أنجلو ، ورفاييل ، وتيسيانو، وتينتورتو وفيرونزى وغيرهم.

أما ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) فقد بلغ القمة فى الفن والعلم فى آن واحد، ومن أعظم أعماله صورة « العشاء الأخير » التى تستفيد تماما من العلاقة الجمالية بين الخطوط الرأسية والأفقية ، وصورة « الجيوكندا » التى ترتدى مسوح الغموض والروح الشاعرى . أما عبقرية مايكل أنجلو فلم تبرز فى النحت فحسب بل تجلت فى التصوير أيضا عندما أنجز صوره الجدارية العظيمة فى كنيسة السستين بالفاتيكان كما صمم قبة كنيسة القديس بطرس بروما. أما رفاييل (١٤٨٣- ١٥٢٠) فتمتاز أعماله بالتكوين المحكم والنبل وبهاء الألوان وكمال الشكل الفنى كما نجد فى صورة « العذراء الجالسة » التى تتميز بالنقاء والرقة والحنان مع التكوين الدائرى المحكم وجمال العلاقات بين مساحاتها المختلفة .

وقد أنجبت البندقية أعظم المصورين الإيطاليين الذين اهتموا بالأشخاص وبالطبيعة فى آن واحد ، واعتنوا بالشكل اللونى والسطوح الغنية بالقيم اللمسية . فقد أغرم تيسيانو (١٤٧٧-١٥٧١) بالأساطير القديمة . كما رسم الصور الشخصية. أما تينتورتو وفيرونيزى فقد اشتهرا بتصوير الجماعات والحفلات فى تكوين محكم وأشكال وألوان بالغة الروعة فى الإتقان والوعى التشكيلى .

وبالطبع لم يقتصر عصر النهضة على فن التصوير الإيطالى ، بل امتد ليشمل ألمانيا ، والأراضى المنخفضة ، وأسبانيا ، وفرنسا ثم إنجلترا فى مرحلة متأخرة قليلاً. ففى ألمانيا برز دورار (١٤٧١- ١٥٢٨) الذى مارس الحفر فى الخشب ، والتصوير الدقيق ذى الخيال الخصب ، كما برز هولبين (١٤٩٧-١٥٤٣) الذى قام بعمل كثير من الصور الشخصية لكثير من العظماء ، مثلما فعل فى إنجلترا عندما صور مظاهر وشخصيات عصر هنرى الثامن.

أما الأراضى المنخفضة أو الواطئة فقد أنجبت الأخوين الفلمنكيين هيوبرت فان أيك (١٣٧٠- ١٤٢٦) وجان فان آيك (١٣٩٠-١٤٤١) اللذين ابتكرا استخدام الألوان الزيتية فى التصوير ، وكان هيوبرت متأثرًا بالموضوعات الدينية والروحية، أما جان فقد وضع فنه فى خدمة واقع الحياة اليومية . كما أنجبت الأراضى الواطئة الفنانين الهولنديين الرواد من أمثال روبنز وفان دايك وهالز ورمبرانت الذين جمعوا بين الصور الشخصية والمناظر الطبيعية . وكان روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) من القمم التى أجادت تصوير موضوعات شتى ، وعبر عن الطبيعة بأشكال فى منتهى القوة

والإحكام مما يدل على تمكنه البالغ من أسرار فنه وصنعته . وقد قام بمهام فنية فى أسبانيا وإنجلترا ، وكانت ناجحة فى الجمع بين الفن والسياسة . أما فان دايك (١٥٩٩-١٦٥١) فقد تميزت صوره الشخصية بالتعبير الذى يجمع بين القوة والانطلاق والرشاقة واللطف، كذلك امتازت صوره الدينية بجمال التكوين والدقة ، ومن أشهر إنجازاته صورة شارل الأول ملك إنجلترا . أما رمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) فكان رائدا كبيرا فى استعمال الضوء استعمالا مبهرا كشف به عن القوانين الجمالية التى تحكم الظل والنور.

وفى أسبانيا نبغ فلاسكويز (١٥٩٩-١٦٦٠) وإلجريكو اليونانى الأصل (١٥٤٨-١٦١٤) وجويا (١٧٤٦-١٨٢٨) . وقد اشتهر فلاسكويز بصوره التى رسمها لبلاط فيليب الرابع ، وكان من الرواد الذين استطاعوا تصوير جو نفسى خاص يشع من صوره ويتشبع به المشاهد . أما إلجريكو فقد عبر عن موضوعات دينية لكنه كان رائدا فى توظيف التناسب لخدمة التعبير الفنى بحيث استطالت شخصياته لتوحى بنوع من السمو والرفعة . أما جويا فقد منح التصوير دفعات من الدم الساخن والسخرية اللادغة التى انتقد بها حياة القصور بما فيها من خلاعة وتبذل ، ذلك لأن وعيه السياسى قد منحه جرأة لم تتوافر للفنانين الآخرين.

وفى فرنسا ظل التصوير مقصورًا على الموضوعات الدينية ، وصور الملوك والأمراء حتى القرن السابع عشر حين زاد الاهتمام بمظاهر الطبيعة ومكامن جمالها على يدى كل من كلود (١٦٠٠-١٦٨٢) وبوسان (١٥٩٤-١٦٦٥) ومع ذلك كانت القيود الرسمية على المصورين تفرض عليهم موضوعات تقليدية باعتبار أن المناظر الطبيعية والحياة اليومية كانت تعتبر من الموضوعات التى لا تستحق اهتمام كبار مصورى الدولة . وبالرغم من هذه القيود اتجه المصور الفرنسى واتو (١٦٨٤-١٧٢١) إلى الطبيعة ينهل منها فى أعماله، وذلك بعد أن رأى صور روبنز فى قصر لوكسمبرج وأعجب بها إعجابًا شديدًا أشعل موهبته الفريدة ، وأثار حساسيته الفنية وحبه للرشاقة والتكامل الجمالى.

أما فى إنجلترا فقد بدأ التصوير الإنجليزى الصميم على يدى هوجارث (١٦٩٧-١٧٦٤) الذى برع فى استخدام الألوان بأسلوب يخدم أغراضه فى النقد الاجتماعى والتهكم على مظاهر الحياة الإنجليزية المعاصرة . ثم تلاه رينولدز

(١٧٢٣-١٧٩٢) ورومنى (١٧٣٤-١٨٠٢) وغيرهما من المجموعة التى ظهرت فى حوالى منتصف القرن الثامن عشر وتأثرت بصور روبنز وفان دايك وتيسيانو . كما انطلق بعض المصورين الإنجليز لتصوير الطبيعة ومحاولة سبر أغوارها بأسلوب تحليلى دقيق مما يعد تمهيدا لبداية ظهور المدرسة الانطباعية . من هؤلاء المصورين كونستابل (١٧٧٦-١٨٣٧) وتيرنر (١٧٧٥-١٨٥١) . وكان إنتاج تيرنر ضخما للغاية وخاصة فى مجال تصوير مناظر البحر والسماء التى جسدها بحساسية فائقة تجلت فى استخدامه للضوء فى أوقات مختلفة من النهار.

وفى ظل الثورة الفرنسية التى امتد تأثيرها إلى أوروبا كلها ، تغيرت مفاهيم التصوير التقليدى وانتقلت من بلاط الملوك والأمراء إلى خارجها حيث الناس والطبيعة والحياة اليومية العادية . وكان دافيد زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة التى تميل إلى استخدام الخطوط الصارمة والألوان القاتمة للتعبير عن موضوعات خالية من الانفعالات التافهة. وقد تبعه تلميذه آنجر لكن أعماله كانت أكثر رقة وحساسية بحيث يمكن اعتبارها تمهيدًا للمدرسة الرومانسية التى بدأ أول إرهاصاتها جيريكو حين حطم قواعد الفن الكلاسيكى ورصانته فى صورته عن كارثة السفينة ميدوزا. وبذلك حدد ملامح المدرسة الرومانسية التى تميل إلى الموضوعات الميلودرامية والمبالغة فى الحركات وإبراز العنف أو القسوة تحقيقًا للإثارة العنيفة داخل المشاهد. وعلى الرغم من أن الرومانسية بلغت قمتها فى لوحات ديلاكروا النابضة بالحب والحركة والألوان المعبرة ، فإن ازدهار الرومانسية لم يستمر أكثر من الربع الأول من القرن التاسع عشر ، بعده ذبلت وجفت ينابيعها تمامًا.

ثم ازدهرت المدرسة الواقعية على يدى كل من دوميه وكوربيه . وقد بدأ دوميه حياته فى الصحافة رسامًا للكاريكاتير الذى يعالج مشكلات المجتمع كالفقر والجهل والظلم والمرض ، ولذلك سخر من الأغنياء ومسئولى الحكومة المرتشين . وقد جسدت صوره كل هذه المعانى من خلال التكوين المحكم وتوزيع الكتل وإيقاع الخطوط. أما كوربيه فقد اعتبر تسجيل الواقع من أسمى أهداف فن التصوير بهدف مساعدة الناس على إدراك أبعاد هذا الواقع ، ومن هنا كانت بساطته فى استخدام الخطوط والألوان حتى يصل مضمونه الاجتماعى بأسرع ما يمكن.

أما مونيه فقد انتقل بالتصوير من الواقعية إلى الانطباعية عندما أهمل الخط واعتنى بالمساحات اللونية لتسجيل الإحساس البصرى الخاطف للضوء فى لحظة معينة . وقد واكبت المدرسة الانطباعية النظريات العلمية الحديثة فى تحليل الضوء ، فاستفادت منها فى توظيف الألوان المتضادة بحيث تتجاور وتحدث انطباعات لم يجربها أحد من قبل ، كما أحالت الانطباعية الألوان المركبة إلى عواملها الأولى بوضع لمسات متلاصقة من كلا اللونين للحصول على اللون المركب بدون افتعال يدركه المشاهد . وشارك مونيه فى ازدهار الانطباعية كل من سيزان ورينوار وديجا ولوتريك.

أما المدرسة الوحشية فى التصوير فكانت كمعظم مدارس التصوير الحديث انقلابًا ضد الكلاسيكية . ولذلك تميزت بإطلاق الألوان إلى كل الآفاق غير المتوقعة بحيث حلت محل التجسيم الكلاسيكى ، كما ركزت على التوفيق بين الألوان المتناقضة مع تحريف الأشكال وإعادة صياغتها . وقد مهد لهذه المدرسة فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) الذى تفنن فى استخدام ضربات الفرشاة لإحداث الانطلاق والتنوع والعمق، ومع تركيزه على اللون الأصفر أو الكريم الذى يرمز به إلى الضوء والحب وشتى الانفعالات الجياشة . كما شاركه جوجان الذى عمد إلى اتحاد الطبيعة والفكرة مع المبالغة فى تصوير أشكال الطبيعة وإعادة صياغتها من جديد.

ثم جاء ماتيس ومعه فلامنك وديران متأثرين بفان جوخ وجوجان وعرضوا أعمالهم فى صالون باريس ١٩٠٤، وقد أطلق أحد النقاد على القاعة التى عرضت فيها أعمالهم « قفص الوحوش» ، وتحولت هذه التسمية الساخرة إلى اسم للحركة كلها . وقد حدد زعيمها ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) اتجاهاتها فى رفض « المنظور » وإهمال التخطيط الذى يساند اللون باعتباره الحاكم بأمره فى الصورة ، ويجب ألا تحده حدود أو خطوط.

أما المدرسة النقاطية فقد اتخذت اتجاها علميا على يدى سورا وزملائه . فهم يحللون ويفلسفون فن التصوير ، ويخرجون بمعادلات أدت بهم إلى تفتيت الألوان نقطا صغيرة ، تلتقى فى تجمعات تثير لدى المشاهد إحساسًا بذبذبة الضوء وتكسره. ولهذا عرفوا باسم المصورين « المنقطين » «بوانتيست» ولم يعش سورا، رائد

هذه المدرسة ، طويلاً ، ولكن ما تركه من آثار وما حققه بول سنياك ولوس فى ذلك النهج جعل لهذه المدرسة دورًا ثوريًا كبيرًا فى أوائل هذا القرن .

أما التعبيرية فمدرسة ألمانية، وإن بدأها البلجيكى جيمس أنصور، والنرويجى إدوارد مانش. ويمثلها كيرخنر وفولده وهوفر إلى جانب النمسوى أوسكار كوكوشكا. والروسى دى جافلنسكى . نشأت على تعاليم الانطباعيين ولكنها اعتمدت على الرمزية، مؤمنة بالقوة التعبيرية للون . ونلاحظ هذه الرمزية للألوان فى عناوين صورهم : « الفارس الأزرق » لكاندنسكى الذى طور رمزية اللون إلى التصويرى المجرد وخاصة عندما صادق بول كليه فى عام ١٩١١ وكونا مع جافلنسكى جماعة «الأربعة الزرق» الذين يعدون آباء التجريد. فقد سعوا للتعبير عن الشكل النقى المجرد عن التفاصيل المحسوسة والذى لا ينطوى على أية صلة بالواقع.

وقد انقسمت التجريدية إلى اتجاهين : الأول يسمى التعبيرية التجريدية ورائدها الروسى كاندنسكى (١٨٦٦-١٩٤٤) ، والثانى يسمى التجريدية الهندسية ورائدها الهولندى موندريان . ويهدف كاندنسكى إلى الارتفاع بالتصوير إلى مستوى الموسيقى مهملا الأشكال الطبيعية إلى البحث وراء القيم المجردة التى اعتبرها أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق النفسية والانفعالية . أما موندريان فقد تزعم جماعة من الفنانين الذين تحمسوا للشكل الهندسى النقى وبخاصة المستطيل كأساس للتصميم . ومن الفنانين الذين تأثروا بهذا الاتجاه الفرنسى أوزنفان. أما فى إنجلترا فيعتبر بن نيكلسون من أبرز الفنانين التجريديين فيها.

أما التكعيبية فلم تعد الصورة عندها نقلا عن الطبيعة ، وإنما هى خلق عالم جديد ، خارج من بنات إحساس الفنان ، وتلعب فيه الأجسام المكعبة والأسطوانية والمخروطية دورًا أساسيًا . وقد بدأ هذا النهج جورج براك سنة ١٩٠٨، وقال عنه الناقد فوكسيل : « براك يحفر الشكل ، ويرجع كل شىء فى الكائنات الحية والجمادات إلى أشكال هندسية ، إلى مكعبات صغيرة » . وبلغت التكعيبية قمتها فى السنوات ١٩١١-١٩١٢ ، ولكن الحرب العالمية الأولى فرقت أبناء هذه المدرسة : براك وفرنان ليجيه وجوان جرى، وجاء بابلوبيكاسو لينضم إليهم وليبزغ نجمه إلى درجة اعتبار الناس التكعيبية وقد تجسدت فى فنان بعينه.

وقد استقر بيكاسو فى باريس لأول مرة عام ١٩٠٠ وبدأ حقبته « الزرقاء » ثم انتقل سنة ١٩٠٤ إلى الحقبة « الوردية » ، بعدها انجذب إلى الفن البدائى للزنوج ، وتحول إلى التكعيبية من ١٩١١ حتى ١٩١٤، ومنها إلى السيريالية وما بعدها . وكانت السيريالية قد ظهرت ملامحها منذ ١٩١٤ نتيجة لأبحاث فرويد فى العقل الباطن. وقد اتبع السيرياليون طريقتين فى التصوير : الأولى تعتمد على التجسيم الواقعى ، والثانية تشبه الأسلوب التكعيبى المسطح ذا البعدين . وكان الفنان الإيطالى كيركيو قد استحدث تكوينات مثيرة تتعارض مع قوانين الطبيعة كالظل المتجه إلى مصدر الضوء مثلا . أما الأسبانى سلفادور دالى فقد ابتكر ما أسماه بالهلوسة الناقدة التى تستخدم رموز الأحلام لترتفع بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئى لكن مع التجسيم الطبيعى لها . وهو نفس الأسلوب الذى إتبعه السيريالى الألمانى ماكس إيرنست أحد زعماء الدادية والروسى مارك شاجال والفرنسى ماسون والأسبانى ميرو.

وبصفة عامة فإن التجريد هو المتحكم فى التيارات المعاصرة ، وهو فن لا يمكن أن يفهم مجردًا ، إنما يجب علينا أن نتابع مدارس التصوير التى ذكرناها لندرك مصدر الابتعاد عما يسمى « صورة » بالمفهوم التقليدى، وأن نعرف أن التجريديين ينحون إلى تحويل الألوان والخطوط والأحجام إلى نوع من الموسيقى التى تراها العين ولا تسمعها الأذن . وهم يمثلون شيعًا لا نهاية لها ، فهم سيرياليون، وتكعيبيون، وداديون ، وأورفيوسيون ، وموسيقاليون ، ومستقبليون ... إلخ . وهذا أكبر دليل عملى على أن فن التصوير قادر على احتواء كل ابتكارات العقل الإنسانى فى مجال الأشكال الفنية، وذلك ابتداء من عصور أهل الكهف وانتهاء بآخر مدارس التصوير فى الربع الأخير من القرن العشرين.

★ ★ ★

(٨)
الجـــــاز

انتشـرت موسيقى الجاز فى النصف الثانى من القرن العشرين انتشاراً لم يسبق له مثيل من قبل بالنسبة لأى نوع آخر من الموسيقى سواء كان كلاسيكيا أم شعبيا ، فالموسيقى الكلاسيكية مثلا لم تتغلغل إلى نفوس الناس فى معظم أرجاء العالم مثلما فعل الجاز برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على نشأتها ، ونفس الوضع بالنسبة للموسيقى الشعبية المحلية التى يختص بها كل بلد أو إقليم ، فقد ظلت قاصرة على حدود هذا البلد أو البلدان المجاورة والقريبة له. أما موسيقى الجاز فتعد ظاهرة فريدة من نوعها فى عالم الموسيقى، لأنها اجتاحت العالم كله فى فترة لا تزيد عن نصف قرن دون أن تقف فى طريقها أية حواجز ثقافية أو جغرافية أو حضارية أو عقائدية أو فكرية ... إلخ. وقد تقابل موسيقى الجاز بالهجوم من بعض النقاد والمثقفين والأجيال القديمة على أساس أنها ضجيج أكثر منها فن، ولكنها مع ذلك تظل ظاهرة عالمية جديرة بالتأمل والدراسة لأنها لا يمكن تجاهلها بهذه البساطة ، وهذا الفصل ليس دفاعا عن موسيقى الجاز أو هجوما عليها، وإنما مجرد تحليل لنشأتها وأسلوبها والعوامل النفسية الكامنة وراء انتشارها حتى فى البلاد التى كان من غير المتوقع أن تجد فيها رواجا من أمثال البلاد الشرقية التى تأثرت فى ذوقها الموسيقى بالمقامات والإيقاعات التركية من أيام الإمبراطورية العثمانية ، وهى إيقاعات تختلف فى جوهرها وأسلوبها ومضمونها وشكلها عن إيقاعات الجاز، ومع ذلك وجد الجاز طريقه إلى هذه البلاد أيضًا . ومصر من البلاد التى أصبح من المعتاد فيها الاستماع إلى فرق الجاز المختلفة وهى تعزف فى الفنادق والأندية الليلية والحفلات المختلفة ، وهى فرق تلقى نجاحا كبيرًا وخاصة من أجيال الشباب والمراهقين .

لقد عجز النقاد حتى الآن عن الوصول إلى تحديد مفهوم موسيقى الجاز، فهى بطبيعتها ضد أى تحديد قد يحاوله أى قاموس ، لأنها تبدو لأول وهلة زاخرة

بالفوضى والصراع والاضطراب والتوتر البعيد عن الهارمونية والأنغام المنسجمة، ويعزفها عازفون يبدون وكأن بهم مسا من الشيطان أو نوبة من الهذيان أو لسعة من الحمى ، ومع كل هذه الفوضى فإنه يمكن التفريق بين الجيد والسيىء من التأليف والعزف . وفى الواقع أن أى محلل للجاز لابد أن يدرس العزف فى ضوء التأليف والعكس لأنه لا يمكن الفصل بين التأليف والعزف بينما لا نجد هذا فى الموسيقى الكلاسيكية ، فقد ألف بيتهوفن سيمفونياته التى تختلف جودة عزفها من أوركسترا إلى آخر، دون أن تؤثر جودة العزف أو رداءته فى النوتة الموسيقية التى كتبها بيتهوفن. ولكن الحال يختلف فى موسيقى الجاز التى يلعب فيها الارتجال دورًا كبيرًا، فعازف الجاز يتمتع بحرية أكبر من عازف الأوركسترا الكلاسيكى لأن له مطلق الحرية فى إضافة ما يحلو له من أنغام ولمسات على شرط ألا يخرج عن الإطار العام للقطعة المعزوفة ، وهنا تبدو خطورة دور العازف لأنه يشارك المؤلف فى التأليف ، وإذا لم يستطع تفهم روح القطعة فسوف يحيلها إلى نشاز يصطك بالآذان وتتحول الفرقة العازفة إلى ورشة مليئة بالآلات المزعجة ذات الضجيج المرتفع ، وصعوبة عزف الجاز تكمن فى تكوينه الذى يعتمد على عنصر المفاجأة وعدم الانتقال التدريجى بين النغمات الصاخبة والألحان الخافتة ، وإذا لم يتحكم العازف فى عنصر المفاجأة والانتقال السليم تحول الجاز إلى أى شىء آخر لا يمت إلى الموسيقى بصلة . وهذا الانتقال السليم ليس محددًا فى النوتة الموسيقية كما هو الحال فى الموسيقى الكلاسيكية ، ولكنه يعتمد على الإحساس الغريزى للعازف بالإيقاع ، وقد يؤثر فارق ثانية أو أقل من الزمن فى إفساد الجملة الموسيقية ، ومن هنا كانت ضرورة التمرين اليومى حتى لا يفقد جسمه المرونة والحساسية للأنغام والإيقاعات ، لأن المسألة ليست تعويد الأذن فقط أو الأنامل ولكنها تتطلب التحكم فى الجسم كله الذى لابد من تحوله إلى جزء من الآلة الموسيقية نفسها، والعجيب أنه بالرغم من التغيرات والتنويعات التى تطرأ على الجاز وتختلف من فرقة إلى فرقة إلا أن جرهره واحد بدليل أن المستمع يتعرف عليه بمجرد الاستماع إلى الإيقاعات الأولى ولا يخلط بينه وبين الأشكال الموسيقية الأخرى.

وهناك خصائص ثلاث تمنح الجاز شخصيته الموسيقية المميزة، الأولى : الميلودى ، والثانية : الهارمونى ، والثالثة: الإيقاع ، والميلودى هو التتابع الزمنى للأنغام والألحان المكونة للمقطوعة ، والهارمونى هو التوافق والتآلف الفورى بين هذه

الأنغام، والإيقاع هو المقياس الحسابى لنفس الأنغام ، فإذا كان الميلودى هو الوحدة اللحنية الصغيرة ، فالهارمونى هو الشريان الذى يربط بين هذه الوحدات ويمنحها الحياة . وهذه الحياة لا تمنح اعتباطا ولكنها تتدفق طبقًا لمقياس حسابى دقيق اسمه الإيقاع ، وهذه المقاييس المعقدة تتحول عند العازف الماهر إلى قاعدة ثابتة وراسخة للانطلاق منها وتشكيل قطعته الموسيقية ، أما العازف الردىء فيحس بهذه المقاييس وقد تحولت إلى قيود تحد من انطلاقته، وبالتالى يلجأ إلى تكسيرها بوعى أو بغير وعى ، ولذلك قال لويس أرمسترونج - ملك الجاز الزنجى الأمريكى - إن مصيبة الجاز أنه يجمع بين الحرية والارتجال وبين القيد والمقياس الحسابى فى نفس الوقت ، وعلى العازف أن يوفق بين هذين النقيضين وإلا صار فى عداد الآلاف الذين يتصورون أنهم يعزفون الجاز بينما يحدثون ضجيجا لا أكثر ولا أقل . ونظرًا للطبيعة المتناقضة للجاز فإن النقاد والموسيقيين عجزوا عن إيجاد مفهوم محدد له ، وإذا حاولنا تتبع تعريفات ملوك الجاز له لزاد الأمر غموضا علينا ، فمثلا نجد وينجى مانون يقول عن الجاز : إنها تلك الموسيقى التى تجعلنا نشعر بالإيقاع وهو يلهث بينما سرعته لم تتغير ، بينما يقول جون هاموند : إن الجاز هو موسيقى الارتجال الذى لا يمت إلى الارتجال بصلة ، ولكن جين كروبا يعرف الجاز بأنه الحرية المطلقة فى تتابع الألحان فى حدود الإيقاع . ولعل تعريف مورتون كان أكثرها بساطة ووضوحًا عندما يقول : إن الجاز هو الذى يمنح الحرية للمستمع ويطلق لعواطفه وخياله العنان بحيث تتحول دقات قلبه إلى صورة فورية لإيقاع المعزوفة ، وبذلك يشعر أنه هو الذى يقوم بالعزف والاستمتاع به ، فهو لا يستمع إلى المعزوفة بأذنه ولكنه يحسها بقلبه . ويعد تعريف جلين ميللر علميًا إلى حد كبير عندما يقول إن الجاز لا يمكن الحديث عنه نظريا بقدر الإحساس به عمليا، فهو إثارة للشعور تنقلب إلى وحدة الإحساس بالنسبة لجميع المستمعين الذين يتحولون بدورهم إلى كتلة حية نابضة بالحيوية والانطلاق. ويتحدث فرانكى فروبا عن الجاز من الناحية السيكولوجية فيقول : إنه التفريغ الصحى لشحنة العاطف والإرهاق العصبى الذى تنوء به النفس البشرية فى حياتها اليومية بحيث تصبح أكثر قوة واستعدادًا لمواجهة أيامها القادمة ، بينما يعتبر لويس أرمسترونج الجاز الموسيقى المثالية الوحيدة التى تحدد المسار الصحيح والطبيعى للأنغام، وهناك تعريف طريف لتشيك ويب يحاول أن يربط ما بين الجاز والسياسة فيقول إنه لو أحب كل الناس موسيقى الجاز لما

قامت الحروب والمشاكل والأزمات لأن الإنسان يفرغ طاقة القتال والصراع والمشاحنات فى استماعه إلى الجاز وبعدها يصير إنسانًا أكثر اتزانًا وهدوءًا ولا تعرف البغضاء طريقًا إلى قلبه . ولعل تضارب هذه التعريفات المنوعة للجاز يبين لنا مدى إبهام هذا الفن وغموضه ، وخير دليل على هذا هو تعريف أوزى نيلسون الذى يقول إن الجاز هو شىء ما يسرى داخل شخص ما ويحدث داخله تأثيرًا ما .

وأيضًا فإن كلمة جاز غير معروفة الأصل ، ولكن الأمريكيين يقولون إنها تطوير لاسم أول عازف جاز أمريكى اشتهر فى أواخر القرن التاسع عشر وكان يدعى تشارلز، وكانوا يدللونه باسم « تشاز » ثم تطورت إلى « جاز » ويحاول الفرنسيون أن يرجعوا كلمة « جاز » إلى الفعل الفرنسى "Jaser" الذى يعنى «يبتهج وينتشى» ولكنها كلها افتراضات وتخمينات تفتقر إلى البرهان العلمى والإثبات التاريخى . ولكن الأهم من هذا وذاك معرفة نشأة موسيقى الجاز وكيف تطورت ووصلت إلى هذا الشكل الذى نعرفها به الآن ، والاعتقاد الشائع هو أن الجاز نشأ فى غرب أفريقيا ثم انتقل إلى أمريكا مع السفن التى كانت تشحن بالعبيد المصدرين إلى القارة الجديدة للعمل فى الوظائف الشاقة والأعمال الخطيرة تحت الأرض والمناجم أو فوقها فى المزارع الشاسعة أو فى الجبال والصحارى بحثا عن الذهب ، ولكن هذا التعميم ليس علميا لأن الوطنيين الأفريقيين لم يكونوا المهاجرين الوحيدين إلى القارة الجديدة بل كان هناك الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون والهولنديون والأسبان والبرتغاليون والاسكندنافيون والصينيون ... إلخ. وهؤلاء البيض كانت لهم السيطرة والسلاح والسطوة ولم يكن من المعقول أن يتأثروا كل هذا التأثر بالزنوج الذين لم يكن لهم أى كيان فى المجتمع بسبب الظلم والعبودية الواقعة على عاتقهم ، ولكن الواقع أن موسيقى الزنوج القادمة من أفريقيا أثرت بدون شك فى التراث الموسيقى الأمريكى عند استعمار القارة الجديدة كما يقول هيرسكوفيتس فى كتابه «أسطورة الماضى الزنجى » لأن نوعها وأسلوبها كانا يختلفان عن الموسيقى الفولكورية المحلية القادمة من أوروبا، وبالتالى كان تأثيرها أقوى لإيقاعاتها الواضحة القوية، أما موسيقى المهاجرين الأوروبيين فكانت تتشابه إلى حد كبير بسبب وحدة المزاج التى تمثلت فى الموسيقى الكلاسيكية التى سادت أوروبا أثناء مرحلة الهجرة، ولذلك نجد الزنوج - منذ فجر استعمار القارة - وقد برعوا فى

عزف موسيقى الجاز واستمروا فى هذه الأستاذية حتى أيامنا هذه ، والعالم كله يعرف أساطين الغناء والعزف الزنوج من أمثال لويس أرمسترونج وراى تشارلز ونات كنج كول وسامى ديفيز وشيرلى باسى ودوروثى داندريدج وجيمس براون وديوك إلنجتون وغيرهم. وقد حاول الكثيرون من البيض من أمثال فرانك سيناترا وبنج كروسبى ودين مارتن مزاحمة الزنوج فى هذا الميدان، وأحرزوا بالفعل نجاحا ضخما وشهرة عريضة ولكن السيطرة ما زالت معقودة للزنوج.

وقد حاولت بريطانيا مزاحمة أمريكا فى ميدان الجاز عندما بدأ الخنافس الأربعة شق طريقهم إلى المجد والشهرة فى أوائل الستينيات واستطاعوا السيطرة بدون منازع على مزاج الأجيال الجديدة من الشباب فى جميع أنحاء العالم، وتحولوا إلى أسطورة تروى على كل لسان، وأصبحت كل أسطوانة يطبعونها بمثابة قنبلة متفجرة يهتز لها الشباب والمراهقون، وانتقلوا من نجاح إلى نجاح والزنوج صابرون كعادتهم فى انتظار فرقعة البالون الذى ظل يمتلئ بغازات صناعية وغريبة على موسيقى الجاز الأصيلة ، وفعلا حدثت الفرقعة فى أوائل السبعينيات عندما انفصل الخنافس عن بعضهم البعض بحجة أنهم تشاجروا بسبب زوجاتهم وأصبح الوئام مستحيلا فيما بينهم ، ولكن لا يعقل أن تكون الزوجات سببا فى انهيار هذا المجد الباهر فى أيام معدودة، فالواقع أن الخنافس دخلوا طريقا مسدودًا بعد أن انتهت الألحان المجنونة التى كانت تطن فى آذانهم والتى أفرغوا فيها شحنة القلق والتوتر التى كانت تنهب نفوس الشباب الذين ولدوا فى غضون الحرب العالمية الثانية وعاشوا الحرب الباردة بكل توترها وتهديدها ، ولما انتهت الشحنة وبدأ العالم يعرف معنى التعايش السلمى حتى بين القوى الكبيرة عاد الشباب إلى تذوق الموسيقى الهادئة والخفيفة لدرجة أن بعض سيمفونيات بيتهوفن وموزار قد تحولت إلى مقطوعات خفيفة مفضلة لدى جمهور الشباب بعد توزيعها من جديد، بعد أن كانت الموسيقى الكلاسيكية تقابل بالاستنكار على أساس أنها موسيقى الآباء والأجداد التى أكل عليها الزمان وشرب ، ويقول الناقد الموسيقى بارى أولانوف إن حمى الخنافس قد انتهت عندما استرد الشباب صحته النفسية لأن الخنافس حولوا الجاز من فن إلى حمى ، والفن يبقى خالدا بينما الحمى لابد أن تنتهى عندما يسترد الجسم عافيته ، وإن كان بعض الشباب قد انحرف وشذ عن الحياة الصحيحة باندماجه فى جماعات الهيبيز والخارجين عن النطاق الاجتماعى إلا أن الأغلبية

لا يمكن أن يحكم عليها بالانحراف فالمظهر كثيرًا ما يخدع . حتى الخنافس أنفسهم اعترفوا أن دورهم انتهى وكانت آخر أغنية جماعية لهم بعنوان : « ليكن ما يكون » وعندما سألوا جون لينون أحد الخنافس عن هذه الأغنية الحزينة الهادئة البطيئة التى لا تمت إلى أسلوبهم التقليدى بصلة ، قال : إننا ودعنا بها الأيام الجميلة التى لن تعود ، تلك الأيام التى قمنا فيها بزيارة إلى أمريكا - معقل الجاز - استغرقت أياما معدودة وعدنا منها بستة ملايين من الجنيهات ، وهذا اعتراف منه بعودة عرش الجاز إلى ملوكه الزنوج.

يقول الأديب الفرنسى أندريه جيد فى كتابه « رحلات فى الكونجو » وهى مذكراته التى كتبها عامى ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ عن رحلاته فى قلب القارة الأفريقية ، يقول إن الدقات والإيقاعات التى كان يرقص عليها الأهالى فى ضوء القمر وسط الغابة بها نفس الأسلوب الموجود فى الجاز الأمريكى الذى استمع إليه فى رحلاته حول نهر المسيسبى وفى الولايات الأمريكية من أمثال ولاية ميزورى ولويزيانا وأيضًا فى شيكاغو ونيويورك ونيو أورلينز، ولكن الناقد الأمريكى رودى بليش قال فى كتابه «الأبواق الساطعة » يعارض أندريه جيد ويقول إنه قام باستفتاء بين مشاهير عازفى الجاز واكتشف أنهم لا يعرفون شيئًا عن إيقاعات الموسيقى الأفريقية ، وواضح أن بليش يريد أن يفصل بين الجاز الذى يفخر به الأمريكيون وبين موطنه الأصلى فى أفريقيا ، حتى لا يكون هناك ترابط أو عاطفة بين الأمريكيين والأفريقيين ، لأنه ليست العبرة فى المعلومات التى يعرفها العازفون الأمريكيون عن الموسيقى الأفريقية، ولكن العبرة فى الأصل الذى انحدرت منه موسيقى الجاز وأصبحت بعد ذلك من التراث الذى يؤثر فى الموسيقى المعاصرة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ولعل رأى بارى أولانوف فى كتابه « تاريخ الجاز فى أمريكا » يؤكد فكرة أندريه جيد عندما يقول أنه من الصحيح أن الجاز الأمريكى - الذى أصبح فيما بعد عالميا - قد انحدر من أفريقيا ولكنه اندمج مع موسيقى وأغانى المهاجرين الأوروبيين مثل التيرنتيلا الإيطالية ، والفلامنكو الأسبانى ، والشارداس المجرى ، والقوزاق الروسى، وموسيقى الرقصات الأخرى مثل البولكا والجافوتا وغيرها من الرقصات الفولكورية السائدة فى ذلك الوقت .

ويختلف أسلوب أغانى الجاز عن الأسلوب المتبع فى أنواع الموسيقى الأخرى التى تتطلب أصواتًا قوية وجميلة وتنقسم إلى ثلاثة أنواع بالنسبة للرجال : تينور ، وباريتون ، وباس ، وثلاثة بالنسبة للنساء سوبرانو وميتز سوبرانو وآلطو، ويجب تدريب الأصوات على هذه الدرجات المحددة حتى تقوم بالأدوار المخصصة لها فى الأوبرا أو الأوبريت أو المسرحية الغنائية، ولكن مغنى الجاز لا يعبأ بهذه التقسيمات المصطنعة ويقول إن الفن بكل انطلاقاته وعفويته من الصعب حصره داخل هذه البنود ، وأيضًا لا يشترط القوة أو الطلاوة فى الصوت بقدر ما يشترط القدرة على التعبير عن معانى الأغنية التى يتغنى بها سواء كان صوته مصابا ببحة شديدة أو خشونة أو صلابة ... إلخ ، كما نجد فى أول أوبرا كتبت بأسلوب الجاز وهى أوبرا «بورجى وبس» التى زارت مصر عام ١٩٥٣ ولاقت نجاحًا كبيرًا ، ومن المغنيين الزنوج ذوى الأصوات الخشنة والمبحوحة لويس أرمسترونج وجيمس براون وسامى ديفيز، ولكن هذا لا يعنى أن كل أغانى الجاز من ذلك النوع الصاخب العالى الخشن، فهناك أنغام « البلوز » أوالجاز الحزين الهادئ الذى يصل فى هدوئه إلى درجة أغانى المهد التى تغنى للأطفال قبل النوم ، وهذه الأغانى تمتاز بصدق الإحساس ورهافته ، وهى تعود للسنوات الأولى لاستعمار القارة الأمريكية حين لم يجد الزنوج منفذًا ينفسون فيه عن الظلم والاستعباد الواقعين على عاتقهم سوى هذه الأغانى التى تحكى قصة النفس البشرية المعذبة فى كل مكان وزمان. وقد برع فى هذا النوع الهادئ نات كنج كول وبوب ماثياس وراى تشارلز وشيرلى باسى ، وهى أغان ينخفض فيها صوت المغنى لدرجة لا تكاد تسمع فى بعض الأحيان.

وقد يظن الشباب من الأجيال الجديدة أنه لا توجد ثمة علاقة بين الجاز والموسيقى الكلاسيكية لأن الجاز هو لغة الحياة المتطورة المتدفقة بينما الموسيقى الكلاسيكية هى لغة الحياة التى تجمدت وتحجرت بل وانتهت ، ولكنهم لا يعلمون أن الفن الحقيقى لا يمكن أن يتحجر ، وأنهم لو عودوا آذانهم على الموسيقى الكلاسيكية لأدمنوها إدمانا يصعب الإقلاع عنه لأن الاستماع إلى الموسيقى ليس سوى عملية تعويد للجهاز العصبى للجسم من خلال الأذن على إيقاعات معينة وجمل موسيقية ذات أسلوب مميز، وبالتالى فإن الإنسان يستطيع تذوق أية أنغام فى حالة التكرار والإعادة تماما مثل الشخص الذى لا يستريح إلا على كرسى هزاز لأن جهازه العصبى تعود على هزات الكرسى وبدونها يشعر أنه غير مستريح . والموسيقى كلها

وحدة واحدة من الناحية الفنية إذ إن كلها خاضعة للنوتة الموسيقية ولكن استعمال كل ملحن لهذه اللغة يختلف عن أى ملحن آخر، وهناك موسيقى مشهور أثبت بجدارة أنه لا توجد هذه الفجوة المصطنعة بين موسيقى الجاز الأمريكى والموسيقى الكلاسيكية العالمية برغم أنه لم يكن أمريكيا، فقد رحل الموسيقار التشيكى أنطونين ديفورجاك إلى أمريكا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وعاش حول ضفاف المسيسبى وعاشر الزنوج ودرس أنغامهم ونجح فى صبها فى قالب سيمفونى شكل منه خمس سيمفونيات مشهورة أطلق عليها عنوان « العالم الجديد» لأنها كانت اكتشافا بالنسبة له ، والآن تعزف معظم أوركسترات العالم هذه السيمفونيات ولا يستطيع أى مثقف أن يأنف منها على سبيل أنها موسيقى جاز لا تدخل فى نطاق الكلاسيكية .

ويوضح الفيلسوف الإنجليزى جورج روبين كولنجوود عملية الاستماع إلى الموسيقى على أساس أنها عملية نفسية تسرى داخل وجدان المستمع بحيث تكون فى خياله صورة متكاملة مستمدة جزئياتها من ذكرياته وتجاربه الشخصية الذاتية ، وتختلف هذه العملية من مستمع إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأن المسألة ليست مجرد أنغام وألحان أو أصوات مجردة تصل إلى الأذن ولكنها عملية إثارة للعواطف الكامنة ثم تنظيمها داخل المستمع ، ومن هنا كانت الراحة التى يشعر بها المستمع بعد الانتهاء من سماع مقطوعة جاز مثلا ، لأنه يشعر أن كيانه الراكد من الداخل قد بدأ يتحرك وينشط مهما كانت الألحان صاخبة أو خشنة، ولكن إذا توقف دور المستمع على اعتبار المقطوعة مجرد ألحان فقد تحولت فى أذنه إلى ضجيج وصياح وصراخ لا معنى له، وبالتالى يتحول الاستماع من متعة إلى عملية غير محتملة على الإطلاق ، وكما يقول لويس أرمسترونج إنك لكى تحب الجاز لابد أن تترك نفسك تنساب معه وهو خير من يقودك إلى الراحة النفسية ولكنك إذا اتخذت منه موقفا بعقلك وتفكيرك الجامد فستجد حاجزًا فى الحال بينك وبينه ، وخاصة أن الجاز هو موسيقى الانطلاق والارتجال والعفوية مثل الحياة تماما ، وعندما انضم عازف الجاز المشهور ريد نيكولز إلى فرقة أرمسترونج سأله عن النوتة الموسيقية، حتى يعزف، بإتقان فصرخ فيه لويس أرمسترونج قائلاً : لا نوتة موسيقية لعازف الجاز سوى دقات قلبه وصداها، فعندما يتبع دقات قلبه فسوف ترن ألحانه فى قلوب المستمعين ويصبح الجميع وحدة واحدة من النشوة والبهجة والانطلاق والحيوية .

★ ★ ★

(٩)

الخـــــزف

الخزف من أقدم الفنون وأكثرها انتشارًا لتعدد أنواع الفخار والخزف طبقًا لخصائص الطين المستعمل ودرجة حرقه، ولكثرة مجالات استخدامه وتوظيفه فنيا ونفعيا . وإذا كان الخزف يجمع بين الفن والصنعة، فإن صنعته لم تتغير على مر آلاف السنين ، وعلى الرغم من استخدامه للتكنولوجيا الحديثة فى القرن العشرين فإن جرهره ظل كما هو إلى حد كبير ، فمازال يمر بنفس المراحل الأربع : تجهيز الطين ، وعملية التشكيل ، وزخرفة العمل الفنى ثم حرقه . ويمكن تشكيله على أية صورة وإن كان يعتمد بصفة عامة على شكل الأسطوانة والكرة والبيضة والمخروط ، وهى الأشكال التى تتجمع لتكون العلاقات المختلفة بين العنق والجسم والحافة والقاعدة والمحيط . وهى أشكال تجريدية بطبيعتها وإن كانت قد أثبتت قدرتها على القيام ببعض الوظائف النفعية مثل تخزين الأشياء ، وحفظ الطعام والشراب ، وتبريد الماء ، وصناعة الشمعدان وآنية الطهى ومواقده ... إلخ . وقد عثر فى العصر الحجرى المتأخر على أوان ولعب من الفخار الأحمر بعضها مزين برسوم للماء والمراكب وطيور الماء.

وكان المصريون القدماء كعادتهم روادا فى مجال الخزف ، كما كانوا روادا فى التصوير والعمارة والنحت . فمنذ الدولة القديمة بلغوا درجة رفيعة من الدقة فى صناعة الأوانى الفخارية ، واستمر التطور فى إنتاجها حتى تحولت إلى نوع من التحف والتماثيل الصغيرة . وكان لهذه الأوانى وظيفة دينية تتمثل فى حفظها للطعام الذى يزود به الميت فى مقبرته حتى إذا ما بعث فإنه يجد ما يقتات عليه فى اللحظة نفسها . وقد روعى فى تشكيل الأوانى الخزفية أن تكون متمشية مع طراز التابوت والمقبرة بصفة عامة؛ لأنها كانت تشكل جزءًا أساسيًا منها.

وتمثل فن الخزف عند البابليين فى البلاطات الخزفية التى عثر عليها فى قمة برج أور ذى الطبقات المتعددة ، وهى البلاطات التى انتشر استخدامها فى

خورسباد، وتراوح استعمالها بين المسطحات التى تقتصر على الأشكال الخالية من البروز، والبلاطات ذات الأشكال البارزة كما نجد فى مدخل عشتروت الذى وصلت فيه صفوف الحيوانات البارزة المرسومة على بلاطات خزفية مزججة على البناء إلى ارتفاع ثلاثة عشر مترا فوق الأرض.

أما الإغريق فقد برعوا فى فن الخزف سواء على المستوى النفعى أو الجمالى. فقد استخدموا الأوانى الفخارية فى حفظ الزيت والعسل والدهن وغير ذلك من «خزين» البيت ، ولذلك ازدهرت صناعة الفخار لدرجة أن حى صناع الفخار كان من أشهر أحياء أثينا . وغلب على الأوانى فى بادئ الأمر الشكل البسيط، والهيئة الخشنة ، والزخرفة الهندسية التجريدية بطبيعتها ، أما إذا زخرفت بأشكال تحاكى الطبيعة فإنها تميل إلى التجريد أيضا . ولذلك كان الخزف شكلا من أشكال الفن الهندسى فى ذلك الوقت ، وهو ما تجلى فى مجموعات الأوانى الضخمة التى عرفت باسم « الأمفورا » والتى اكتشفت فى حى ديبليون فى أثينا. وقد تميز هذا الإناء بصفة خاصة بشكل جذاب جميل، ويدين دقيقتين تجمعان بين الرقة والتناسب والزخرفة بالتزجيج البنى على اللون الفاتح للطين . كما يجمع الإناء بين الزخارف الهندسية والأشكال الآدمية فى رسوم ترمز إلى معان ودلالات معينة لكنها لا تخرج عن أسلوبها البدائى.

ويقول أبو صالح الألفى فى كتابه « الموجز فى تاريخ الفن العام » إن عدد أشكال الفخار التى استعملها الإغريق للأوانى قليل بشكل مدهش. وكل شكل من هذه الأشكال يحقق الغرض منه. ومن هذه الأوانى : جرة الخزين ، وكأس الشراب ، وجرة الماء ، وجرة مزج الخمر بالماء ، وأبريق الخمر ، وجرة الزيت أو الدهن. والرسوم التى وجدت على هذه الأوانى كانت ذات فائدة تاريخية عظيمة ، ذلك أن الفنان قدم من خلالها صورة للحياة الإغريقية اليومية ، وقد ظهر تأثر الإغريق بالأمم الشرقية التى احتكوا بها كمصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس.

وقد اختفت الإطارات الهندسية والحيوانية أمام الاهتمام بالأجسام البشرية ، ولاشك أنه لم يحدث أن استعملت الرسوم الآدمية على الخزف بمثل هذا النطاق الواسع . ويلاحظ أن أشكال هذه الأوانى بقيت كما هى ، ولكنها ازدادت رقة وجمالا فى النسب لأن مصورى هذه الأوانى كانوا يعملون تحت تأثير مدرسة التصوير

السائدة وبخاصة فى القرن الخامس قبل الميلاد . وهى الفترة التى زاد فيها الاهتمام بملء الفراغ بالأجسام البشرية على الرغم من صغر الساحة المخصصة للرسم . لكنه مع مرور الزمن تأخرت صناعة الخزف لأسباب لا يمكن تحديدها ، وأوشكت على الاختفاء تماما فى القرن الرابع قبل الميلاد. ومن المحتمل أن يكون انكباب الإغريق على أشغال الذهب قد أدى إلى هذه النتيجة السلبية .

وكان الأتروسكيون الذين جاءوا من آسيا الصغرى وسيطروا على إيطاليا منذ القرن السادس قبل الميلاد ، قد برعوا فى تشكيل الصلصال وأعمال الخزف، وزخرفوا مبانيهم الصغيرة ببلاطات من الطين المحروق الذى صنعوا منه أيضًا توابيت على هيئة أشكال آدمية مضطجعة لونت بألوان تليق بالمناسبة ، مما يعتبر عملا فريدا من أعمال الخزف العريقة التى تمتاز بالحيوية والقوة . وبالإضافة إلى استخدام الأتروسكيين للصلصال فى تشكيل التوابيت والبلاطات المحروقة الملونة وخاصة بلاطات السقف التى تشبه الأقنعة، استخدموا هذه الخامة فى صنع التماثيل التى تذكرنا بالتماثيل الإغريقية المبكرة . وعندما ازدهرت مدينة روما وسيطرت على إيطاليا استخدم الرومان الصناع الأتروسكيين الذين أدخلوا فن الخزف، لكنه لم يزدهر لانصراف الرومان إلى فنون العمارة والنحت والتصوير .

وإذا كانت الهند قد مارست فن الخزف فى صنع تماثيل للآلهة ، وأوان لطقوس المعابد ، فإن الصين اشتهرت بالخزف الرقيق والقاشانى الذى بلغ درجة رفيعة من الدقة والنعومة ، وهو نفس الاتجاه الذى ازدهر فى اليابان مع دخول العقيدة البوذية من الصين إلى اليابان عن طريق كوريا ، وإن كانت الأوانى اليابانية تميل فى الغالب إلى تمثيل الطبيعة وبعض التفصيلات الاصطلاحية من خلال الرسوم التى وجدت عليها.

أما العقيدة الإسلامية فكانت لا تميل إلى الإسراف فى الترف والبذخ وخاصة فى العصر الإسلامى الأول . ومن هنا كان الزهد فى استخدام أوانى الذهب والفضة وغير ذلك من مظاهر الترف التى وجدت فى الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية . لذلك ابتكر الفنان العربى الخزف ذا البريق المعدنى، وهو فى أصله من الصلصال المحروق ثم تم طلاؤه ببعض المواد التى تكسبه بريقا معدنيا يجعله بديلا صالحا عن أوانى الذهب والفضة . كذلك استخدم الصلصال المحروق المزجج- فى

بعض الأحيان - فى صنع محراب المسجد ، مع تحليته بزخارف دقيقة وألوان جميلة بحيث أحال الخامة الرخيصة إلى قيمة فنية رفيعة . وقد اشتهر العصر العباسى - فيما بعد - بالخزف ذى البريق المعدنى الذى انتشر فى العراق ومصر وسائر العالم الإسلامى لما امتاز به من جمال ورونق جعلا الناس يفخرون باقتنائه . كذلك ازدهرت هذه الصناعة فى الطراز المغربى والأندلسى ، واشتهرت به مدن ملقا وغرناطة وبلنسيا . واستخدمت في زخرفة الأوانى الخزفية والحيوانات والطيور والأشكال الهندسية والكتابات المختلفة . ويشبه فن الخزف الأندلسى نظيره فى الطراز المملوكى إلى حد كبير . أما الطراز الفاطمى فقد نبغ أيضا فى فن الخزف ذى البريق المعدنى ، ويبدو أنه ابتكر لأول مرة فى الفسطاط برغم أن بعض المؤرخين ينسبونه فى أول أمره إلى العراق ، وقد تعددت ألوان هذا الخزف كما تعددت موضوعاته الزخرفية عند الفاطميين . كذلك فإن أكثر ما امتاز به الطراز التركى التحف الخزفية ، وبلاطات القاشانى. وقد امتاز هذا الخزف برسوم الزهور والنباتات الطبيعية، وكانت أشهر مراكزه اسنك وكوتاهيه.

وعلى الرغم من أن فن الخزف لم يزدهر - كعادته - فى عصر النهضة وما أعقبه من مراحل فنية انشغل فيها الناس بفنون التصوير والنحت والعمارة، فإنه ظل محتفظًا بقيمته الفنية الفريدة وإن كانت على مستوى شخصى بالنسبة لكل فنان على حدة . ويبدو أن عدم ازدهاره يرجع إلى أن قيمته النفعية تراجعت إلى الخلف بعد اكتشاف مواد وخامات أخرى أكثر تحملا ، ولذلك تخلى الناس - إلى حد ما - عن استخدام الأوانى الفخارية . وبعد الثورة الصناعية والتقدم التكنولوجى فقدت هذه الأوانى قيمتها العملية النفعية ، وأصبح فن الخزف مهددًا بالاندثار ، لكنه مع مطلع القرن العشرين بدأ عصرًا جديدًا عندما اتجه إلى الفن الجميل بعد أن فقد مكانته الأثيرة فى الفن التطبيقى ، وأصبح فنانو الخزف - على مستوى العالم كله - يهتمون بالقيمة التشكيلية المجردة للخزف ، فصنعوا منه لوحات جدارية وتماثيل تجريدية قد يعجز الحجر عن الوصول إلى قيمتها الفنية . كذلك عاد الجانب التطبيقى إلى الظهور فى البلاطات الخزفية والقاشانى وغير ذلك من متطلبات الديكور الحديث . مما يوضح أن فن الخزف قادر على الوفاء باحتياجات الإنسان الفنية سواء كانت جمالية أو تطبيقية .

★ ★ ★

(١٠)

الدراما الإذاعية

الدراما الإذاعية فن يعتمد فى وصوله إلى جمهور المتلقين على الصوت ، سواء أكان صوتا بشريًا أم لحناً موسيقيًا أم أى نوع من المؤثرات الصوتية. ولذلك فهو فن صعب لأنه لا يتيح للمؤلف إمكانات متعددة للتعبير ، وفى الوقت نفسه يفرض عليه توصيل العمل الدرامى بكل أبعاده إلى المتلقين . وهذا التحدى يشكل متعة للكاتب المتمكن من أصول الدراما الإذاعية فى حين يمثل عقبة فى سبيل الكاتب الذى يشعر دائما بعجز الصوت عن التوصيل الكامل لما يريده من عمله الدرامى .

فهو متعة للكاتب المتمكن لأنه يتيح له إمكانات لا تتأتى للدراما المسرحية أو السينمائية أو التليفزيونية التى تقيد المشاهد بعناصر الصورة المرئية أمامه والمحددة بالكادر الذى لايمكن تجاوز إطاره ، أى أن عنصر الفرجة والمتابعة يغلب على عنصر التأمل والخيال . أما الدراما الإذاعية فتستخدم الصوت البشرى والموسيقى والمؤثرات الصوتية كعوامل لإثارة خيال المستمع الذى يشارك المؤلف فى تخيل المناظر والمواقف والشخصيات المتتابعة من واقع تجاربه وخبراته الشخصية، أى أنه يتصور الشخصيات مثلا على نمط شخصيات مشابهة عرفها فى حياته ، وبالتالى تتحول الدراما الإذاعية عنده إلى نوع من التجربة الذاتية الحميمة . أما فى الدراما المسرحية أو السينمائية أو التليفزيونية فيتقيد المتفرج بالشخصيات والمشاهد التى يشارك فى تشكيلها المؤلف والمخرج والممثل ومهندسو المناظر والملابس والإضاءة ، ونادراً ما تذكره بشخصيات أو مشاهد خبرها بنفسه ، وخاصة أن العين منهمكة فى المتابعة بالإضافة إلى الأذن التى تشكل الأداة أو الحاسة الوحيدة لتلقى الدراما الإذاعية والتى تتيح للخيال أن ينطلق إلى آفاق قد يعجز عنها أى إنتاج مسرحى أو سينمائى أو تليفزيونى .

وهذه ميزة فنية وإنتاجية تمتلكها الدراما الإذاعية التى لا تعد مكلفة كأنواع الدراما الأخرى . فالمؤلف يمكن أن ينطلق بالمستمع إلى أجواز الفضاء أو إلى أعماق

المحيطات أو إلى أية بقعة من بقاع الأرض من خلال تلميح سريع فى الحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى مؤثرات صوتية توحى بالجو المطلوب . ويكفى أن نذكر للتدليل على هذه الحقيقة ، الدراما الإذاعية الشهيرة التى كتبها وأخرجها أورسون ويلز فى عام ١٩٤٠ بعنوان «نهاية العالم الآن» وصور فيها اقتراب كوكب من الفضاء الخارجى من كوكب الأرض بحيث لم تعد هناك سوى ساعات معدودات لفناء الحياة على الأرض . وكانت الدراما محبوكة ومحكمة ومقنعة لدرجة أن الناس فى نيويورك خرجوا لاهثين فى الشوارع وباحثين عن المخابئ بمجرد الانتهاء من إذاعتها بالراديو.

فى الدراما المسرحية والسينمائية والتليفزيونية لابد من تجسيد كل المشاهد والشخصيات بصورة مرئية ملموسة ، وهذا التجسيد هو الذى يستهلك أكبر قدر ممكن من ميزانية الإنتاج ، إن لم يستهلكها كلها . أما إنتاج الدراما الإذاعية فيقتصر على أجور المؤلف أو المخرج والممثلين ومهندسى الصوت ، وتكلفة الاستوديو بأجهزته التى يجب أن تكون فى منتهى الكفاءة حتى لا تؤثر على عملية التوصيل المتقنة إلى المستمع . هذا بالإضافة إلى اختيار الممثلين ذوى الأصوات المعبرة والموحية بالشخصيات التى تؤديها . فالنجم السينمائي الوسيم ذو الصوت الضعيف لا تشفع له وسامته وسحره فى الدراما الإذاعية . بل إن هذا الصوت الضعيف كان السبب فى انتحار جون جلبرت نجم السينما الصامتة ومعبود الجماهير فى عصرها الذهبى ، وذلك عند عرض أول فيلم ناطق له . ففى أفلامه الصامتة كانت أدواره تسيل دموع المتفرجين وتطلق لآهاتهم وشجونهم العنان ، لكن أول فيلم ناطق له أثار ضحكاتهم لدرجة القهقهة ، ليس لأنه كان فيلماً كوميدياً و لكن لأن صوته الضعيف «المسرسع» أحدث مفارقة صارخة بين ما يؤديه وما ينطق به ، فما كان منه سوى أن انتحر بعد ليلة العرض الأولى حتى لا يشهد بعينيه سقوطه من على عرش النجومية.

وهذا يدل على أن الأصوات البشرية لها إمكاناتها التعبيرية التى لا تحد . بل إن الصوت القوى المعبر بطبقاته العريضة والعميقة كان أحد أسباب تألق بعض نجوم السينما والتليفزيون لأنه أضاف أبعادًا جديدة إلى قدراتهم التعبيرية والأدائية . ولذلك كان الصوت أداة تعبيرية متكاملة استطاعت أن تجعل من الدراما الإذاعية فنا له تقاليده وأصوله ورواده ونجومه .

ونظرا لغياب العناصر المرئية من الدراما الإذاعية ، فإنه يتحتم على المؤلف الإذاعى أن يقلل بقدر الإمكان من عدد الشخصيات التى يقدمها فى عمله الدرامى حتى يسهل على المستمعين استيعابها وإدراك الفروق فيما بينها، وأبعاد الصراع التى تحتويها ، وهذا يحتم عليه بالتالى تجنب استخدام الحبكة المعقدة التى تصب فيها أو تنبع منها روافد جانبية متعددة للصراع. وقد أدى هذا بدوره إلى انتشار التمثيليات الإذاعية القصيرة ، لدرجة أن التمثيلية التى تذاع فى حدود نصف ساعة أصبحت النموذج الشائع فى معظم محطات الراديو فى العالم . كذلك فإن التمثيلية التى لا تتجاوز عشر دقائق أصبحت شائعة أيضا ، وخاصة فى برامج المنوعات . أما التمثيليات التى تستمر لمدة ساعة فهى أقل شيوعا ، وتكاد تقتصر على البرامج الثقافية الموجهة للصفوة .

أما المسلسلات الإذاعية فتتراوح الحلقة فيها بين ربع ساعة ونصف ساعة على أكثر تقدير . ويحرص المؤلف فيها على وضوح خط الصراع الرئيسى فى كل حلقاتها حتى لا يضل المستمع طريقه فى متاهات التفاصيل الجانبية التى يمكن أن ترد فقط على سبيل تأكيد هذا الخط الرئيسى لا أن تضيع الاهتمام به . كذلك يحرص المؤلف على أن تشكل كل حلقة ما يشبه الوحدة المتبلورة التى تمنحها شخصية متميزة إلى حد ما، وإن كان من الضرورى أن تتحد هذه الوحدة فى كل وحدات العمل الدرامى لتشكل فى النهاية صيغته الدرامية الكاملة .

ويمكن للسرد الذى يقوم به راو أن يلعب دوراً حيويا فى الدراما الإذاعية. وقد أثبتت تجارب السرد بضمير المتكلم نجاحا ملحوظا بفضل ريادة أورسون ويلز وآرش أبولر وغيرهما فى هذا المجال . ذلك أن هذا السرد يساعد المستمع منذ أول وهلة على الإمساك بالخيوط الرئيسية التى يتشكل منها نسيج الدراما الإذاعية ، فيوثق من علاقته به ومن ارتباطه بالعمل الدرامى ككل ، خاصة إذا كان صوت الراوى معبراً عن نوعية الأحداث الجارية ، ويلعب دوراً عضويا سواء كشاهد عيان يؤكد مصداقية الشخصيات والمواقف أو كشخصية منغمسة فى الصراع الذى تدور فيه كل الشخصيات الأخرى .

وقبل انتشار التليفزيون ، كانت للدراما الإذاعية شعبية جارفة بين معظم طبقات الشعب. ففى الولايات المتحدة الأمريكية مثلا تعددت أنواع الدراما الإذاعية

مثل المسلسلات النهارية التى اشتهرت باسم «أوبرا الصابون» والتى تذاع خصيصا لربات البيوت أو العجائز . أو المحالين للمعاش ، وقد استعار التليفزيون بعد ذلك نفس النمط فى مسلسلاته النهارية مثل مسلسل «الجرىء والجميلات» الذى لاقى إقبالاً كبيراً عند عرضه فى مصر . وعلى الرغم من أن هذا النوع من المسلسلات الإذاعية يلقى هجوماً حاداً من جمهرة النقاد وصفوة المثقفين لأنه عبارة عن سلسلة لا تنتهى من الأحداث الملفقة والشخصيات المقحمة بدون مبرر ، بالإضافة إلى خلوه من أية قيمة فكرية أو ثقافية رفيعة ، فإنه لا يزال الدراما الإذاعية أو التليفزيونية المفضلة لدى الذين يسعون لشغل أوقات فراغهم بطريقة أو بأخرى .

هناك أيضا مسلسلات الأطفال التى تقابل بنفس الهجوم، وتتهم بنفس السطحية والتلفيق من كبار النقاد ، ومع ذلك فإن شعبيتها بين الأطفال لا يمكن إنكارها . كذلك هناك المسلسلات البوليسية التى تعتمد أساسًا على عنصر التشويق، وذلك بإشراك المستمع ، بطريقة غير مباشرة ، فى البحث عن سر الجريمة ومحاولة فك طلاسمه . هناك أيضا الدراما الغنائية التى يشترك فى إبداعها أساطين التأليف الموسيقى والغناء الأوبرالى ، وغالبا ما تكتب الأحداث الدرامية خصيصا لإبراز البراعة الموسيقية والغنائية ... إلخ . مما يدل على أن الدراما الإذاعية شكل فنى مرن قادر على استيعاب أشكال متعددة ومختلفة من الإبداع الفنى .

ولعل الاختبار الحقيقى لحنكة مؤلف الدراما الإذاعية يتمثل فى قدرته على الإيحاء للمستمع بما يمكن أن يراه ببصيرته دون أن يشعره بأنه يتعمد فعله بهدف جذب انتباهه قسراً . فمثلاً عندما تشرع شخصية فى الاعتداء بالضرب على شخصية أخرى ، لا يعقل أن تعلن الشخصية المعتدية للمستمع عما تقوم به من فعل. فهناك حيل فى الحوار الإذاعى من شأنها أن تمهد بطريقة طبيعية للغاية لموقف الضرب والتشابك بالأيدى ، بحيث يستشعره المستمع دون سرد أو تصريح مباشر . هذا بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية الكفيلة بخلق الجو العام الموحى بمثل هذا الموقف ، وهى مؤثرات استفادت إلى حد كبير من كل الابتكارات الإلكترونية القادرة على إحداث كل الأصوات الطبيعية والآلية الصادرة عن مختلف المواقف بمجرد الضغط على أزرار اللوحة الموجودة أمام مهندس الصوت .

وبرغم انتشار الدراما التليفزيونية ورسوخ تقاليدها ، فإنها لا تزال تحمل بصمات الدراما الإذاعية التى سبقتها على الدرب، ذلك أن تكوين جمهور كل من التليفزيون والإذاعة يتشابه تشابها واضحا، فهذا الجمهور لا يجتمع فى مكان واحد كجمهور المسرحية أو الفيلم السينمائى ، بل هو موزع على البيوت والأندية وغير ذلك من الأبنية التى تنتشر فى كل البقاع . وهو جمهور مختلف من حيث العدد ، بل إنه يمكن أن يقل إلى أن يصبح فردا واحداً ، ومختلف أيضا من حيث الطبقات الاجتماعية والمستويات الاقتصادية والميول والرغبات والإحباطات والتطلعات .... إلخ.

وإذا كان من الممكن لجمهور الراديو أن ينصت إليه وهو يوليه جزءا من عقله فقط ، إذ يستطيع أن يحرر خطابًا أو يشتغل بالإبرة أو الكى أو القراءة أو القيام بشئون المنزل بصفة عامة ، فإن مشاهد التليفزيون يمكنه أن يفعل ذلك أيضا، خاصة إذا كان المسلسل التليفزيونى مثلا بطيئا ومثيراً للفتور والملل . ولعل معظم المؤلفين الإذاعيين أو التليفزيونيين يضعون هذه الحقيقة فى اعتبارهم ، فيبحثون دائما عن الحيل أو التوابل التى من شأنها أن تجذب انتباه الجمهور باستمرار إلى أعمالهم الدرامية .

كذلك فإن برنامج التليفزيون كبرنامج الراديو يحتم تحديد الوقت الذى يستغرقه ومدى قابليته للإخراج فى نطاق ميزانية محددة . كما أن طبيعته العامة لابد أن تكون معروفة مقدما . وقد تبدو هذه الشروط قاسية بعض الشىء بالنسبة للكتاب القادمين من المسرح أو السينما . فالمؤلف المسرحى لا يشغل نفسه بعنصر الزمن مادام فى الحدود المعقولة . وتستطيع مسرحيته أن تطول حسب مقتضيات الحبكة والبناء الدرامى ، فهو لا يكتب فى حدود فترة زمنية تحسب بالدقيقة الواحدة . أما المؤلف الإذاعى أو التليفزيونى فمقيد بفترة زمنية محددة مسبقًا ولا يمكن تجاوزها ، كما أنه غير مسموح له أن يتقاعس عن شغلها حتى آخر لحظة فيها.

والمؤلف الخبير يمكن أن يضع فى ذهنه تصوراً مسبقاً للشكل التقريبى الذى سيتخذه العمل الدرامى فى النهاية ، وبالتالى يستطيع أن يقدم العدد المناسب من الشخصيات ، والمستويات المختلفة للصراع ... إلخ . ذلك أن حسه الدرامى الذى

اكتسبه من خبرات طويلة ومتعددة يمكنه من الإحساس بقدرة الإطار الزمنى المتاح على احتواء عناصر مضمونه الدرامى بكل تفاعلاتها المحتملة. فلا يتصور مضموناً لا يملك قوة دفع كافية لشغل هذا الإطار الزمنى ، أو مضموناً يحمل فى طياته قوة دفع من الكبر والضخامة بحيث لابد أن تحطم مثل هذا الإطار .

وقد تقدم فن الجمع بين الصوت « الحي» والصوت المسجل فى الراديو تقدماً كبيرا . فقد أصبح الكومبيوتر الآن قادراً على تسجيل وتخزين كل أنواع الأصوات التى يمكن إدماجها مع الحوار «الحى» فى الدراما الإذاعية . فقد استطاع فن مزج الأصوات أن يحدث تأثيرات مبهرة أضافت الكثير إلى إيحاءات الدراما الإذاعية وإمكاناتها التعبيرية. وهو نفس التقدم الذى أحرزته الدراما التليفزيونية ، وإن كان الكومبيوتر فى هذه الحالة يقوم بتخزين الصوت والصورة معا ، ويضع هذه المادة الفنية تحت أمر المخرج فى أية لحظة يطلبها .

وتتشابه الدراما الإذاعية والدراما التليفزيونية فى أنهما تستهلكان فى عرض واحد أو عدد ضئيل من العروض .

وعندما ننظر إلى الأعداد المهولة لمحطات الراديو والتليفزيون التى تغطى كل أرجاء المعمورة الآن ، ندرك إلى أى مدى تتأزم عنده الأمور فى البحث عن مضامين ومواد وأعمال يمكن أن تسد هذه الأفواه الفارغة التى لا تشبع أبدا، بحيث يستحيل ضمان جودة هذه المواد أو الأفكار المقدمة ، بل إن أزمة الدراما التليفزيونية تبدو أكثر حدة إذا وضعنا فى اعتبارنا أنه فى مقابل كل عشر أفكار تصلح للراديو تصلح فكرة واحدة للتليفزيون .

وبرغم التقدم التكنولوجى الذى أحرزته الدراما التليفزيونية ، فهى لا تزال عاجزة عن تحقيق الإمكانات الخيالية التى تتمتع بها الدراما الإذاعية ، إذ إن اعتبارات الإنتاج وميزانيته المالية غالبا ما تقف عقبة فى وجه هذه الطموحات الفنية، فالمؤلف الإذاعى مادام يبقى عدد شخصيات تمثيليته ضمن الإطار المعقول ، فإنه يستطيع أن يطلق العنان لمخيلته أو لقصته لتتجول حيث تشاء . فقد تعبر المحيطات إلى الهند والصين ثم تعود إلي مصر، وتمضي فى رحلتها إلى أمريكا دون أية مشقة على الإطلاق . وليس هناك حد لتعدد المناظر التى يستطيع المؤلف تصورها والإيحاء بها . وتستطيع حركته أن تمضى بأقصى سرعة فى الطرق أو فى

الأنفاق المظلمة ، ويستطيع أبطال تمثيليته أن يطارد بعضهم بعضا فوق صخور ساحل شديد الانحدار أو على حافة ناطحات السحاب ، وقد يستخدمون السفن أو الطائرات أو الغواصات أو سفن الفضاء أو أية مخترعات مستجدة . فالدراما الإذاعية تستطيع معالجة كل هذه المسامع دون نفقات إضافية، أما فى الدراما التليفزيونية فيتعين على المؤلف أن يكون واثقا من المكان الذى تتحرك فيه أحداثه فى حدود الميزانية المرصودة لها .

وفى الدراما الإذاعية يتصور المستمع الشخصيات طبقا لنغمة أصواتهم وطريقة أدائهم ونطقهم التى تدل على مركزهم الاجتماعى ولهجتهم الإقليمية ومفرداتهم التى يفضلون استخدامها فى الحديث . أما تعبيرات وجوههم ، وحركة أيديهم ، وطريقتهم فى الوقوف أو الجلوس أو السير ، فإنها تبقى غامضة إلى حد ما ، وليس لها فى الواقع أهمية إلا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم . أما المؤلف التليفزيونى فيجب عليه تحديد سمات شخصياته بالتفصيل ، سواء أكانت سمات جسدية أم سمات نفسية . ولأنه مبدع هذه الشخصيات فهو المصدر الوحيد لكل معلومات عنها ، يطلبها المخرج أو مهندس المناظر أو الممثلون أو عامل المكياج أو مصمم الملابس . فإذا كانت للشخصية لحية ، فأى نوع من اللحى لحيتها ؟ وإذا كانت تتوكأ على عصا فأى نوع من العصى ؟ وهكذا يتحتم على المؤلف أن يجيب عن مثل هذه الأمثلة . صحيح أنه ليس مجبرا على تقديمه إجابات تفصيلية ، لأن هذه التفصيلات من اختصاص الفنانين والفنيين القائمين على عملية الإنتاج والإخراج .. إلخ ، لكن عليه أن يشير عليهم بالطريق التى سيسلكونها . فهو يحدد لهم الفترة التى تدور فيها أحداث التمثيلية -مثلاً - بأنها فى أوائل القرن العشرين ، إما لدلالة تاريخية أو درامية، وبذلك يقدم لهم الإطار الفنى الذى يتحركون داخل حدوده .

وهناك فارق كبير بين الراديو والتليفزيون يتمثل فى استخدام الراوى الذى يقوم بدور كأنه الساحر الذى لا يكتفى بنقل الحركة عبر الزمان والمكان بل يصور بصوته الجهورى أو الأجش المعبر المشاهد المتتابعة ، ويقدم الشخصيات الجديدة ، بل ويمكن أن يشارك فى الأحداث بصفته شاهد عيان . وغالبا ما يحل للمؤلف مشكلات تبدو عويصة لأول وهلة . وحتى فى حالة النقاد أو المستمعين الذين قد يرون فى الراوى دوراً مصطنعا، فإنهم يحتملونه عندما يدركون أنه شر لابد منه .

أما فى التليفزيون فليست هناك ذريعة لاستخدامه إذ يملك القائمون على العمل فى الدراما التليفزيونية وسيلتين للتوصيل هما الصوت والصورة . وإذا لم يمكن ربط المشاهد وإعدادها بإحدى الوسيلتين فإنه يمكن ذلك بالوسيلة الأخرى، وإن كان يفضل عادة استخدام الصورة فى الربط ، لأن التليفزيون فى النهاية صورة كما أن الراديو صوت . وإذا اضطر المؤلف التليفزيونى إلى استخدام الراوى فلابد أن يكون لديه أكثر من سبب قهرى أجبره فنياً على ذلك . عندئذ يستطيع استخدام الراوى المختفى الذى يسمع صوته ولا نراه كما يحدث فى الراديو ، لكن يظل دوره مهما كان متقناً، مقطوع الصلة الحميمة والعضوية بطبيعة الدراما التليفزيونية .

وفى منطقة الشرق العربى كانت الإذاعة المصرية رائدة فى مجال الدراما الإذاعية سواء أكانت تمثيليات أم سهرات أم مسلسلات . وقد برز فى هذا المجال كتاب من أمثال يوسف عز الدين عيسى ، ومحمود إسماعيل ، ومحمد متولى ، وحسين العقاد ، ومحمد كامل حسن المحامى خاصة فى الخمسينيات قبل دخول التليفزيون . وبرز معهم مخرجون كبار من أمثال محمد توفيق ويوسف الحطاب ومحمود السباع وإيهاب الأزهرى وغيرهم .

وعلى الرغم من بداية الإرسال التليفزيونى فى ٢٣ يوليو ١٩٦٠ وانبهار الناس بهذا الوافد السحرى الجديد، وانتشاره بين العامة قبل الخاصة ، فإن الدراما الإذاعية لا تزال تقاوم هذا الطوفان حتى الآن، ولم تفقد إغراءها حتى بالنسبة للكتاب الذين لمعوا فى المسلسلات التليفزيونية من أمثال صالح مرسى ووحيد حامد وأسامة أنور عكاشة وغيرهم . فهم من حين لآخر يحنون إلى الدراما الإذاعية التى كانت بمثابة المدرسة التى تخرجوا فيها . وهذا وعى عميق بدور الراديو فى حياتنا ، إذ إن الاستماع إليه مثل الإنصات لصوت صديق حميم لا يسأم ولا يمل ولا يرهق من تقديم كل أنواع الثقافة والمعرفة والموسيقى، والدراما ، فهو غذاء روحى وفكرى ونفسى بالليل والنهار ، ورهن إشارة كل أصبع تدير مفتاحه .

★ ★ ★

(١١)

الدراما التليفزيونية

من المحتم على أى فنان عندما يتصدى للإبداع فى مجال معين أن يكون ملما بكل تقنياته حتى يستطيع أن يصل إلى جمهوره على أفضل وجه، وهذا الإلمام أو الوعى شرط أساسى أيضا فى الناقد الذى يباشر نقد الأعمال الفنية التى أبدعت فى هذا المجال حتى يكون نقده تحليلا علميا وموضوعيا بقدر الإمكان .

ففى مجال التليفزيون مثلا ، يتحتم على الكاتب - وعلى الناقد إلى حد ما - أن يكون ملماً بتفاصيل العمل التليفزيونى ابتداء من القصة والسيناريو ، وفن الديكور والملابس والإضاءة وأنواعها وخصائصها وطرق المزج فيها، والصوت وطبقاته وأبعاده ، وطبيعة العمل فى الاستوديو وتوزيع أقسامه ووظيفة عماله ، وانتهاء بالقواعد العامة للأداء التمثيلى سواء على مستوى الحركة أو الصوت . وخاصة أن الفريق القائم على إنتاج العمل التليفزيونى مسئول مسئولية تضامنية عن الصورة النهائية التى يظهر بها على الشاشة ، وبالتالى فهى مسئولية مشتركة منذ أن كان فكرة وحتى أصبح عملاً تليفزيونياً .

والأفكار العظيمة لا تكفى لإنتاج أفلام أو أعمال تليفزيونية عظيمة إذا لم يكن الفريق واعيا بأصول الحرفة فى كل خطواتها وتفاصيلها ، إذ إن أى تعثر فى أية خطوة كفيل بتشويه الفكرة وإظهارها بمظهر السطحية والتفاهة مهما بدت عظيمة لأول وهلة. وهذه حقيقة تمثل مهمة خطيرة ملقاة على عاتق المؤلف التليفزيونى الذى يصنع فى القصة والسيناريو والحوار المسارات التى ستشقها كل عناصر الإنتاج التليفزيونى من ديكور وملابس وإضاءة وصوت وإخراج وأداء تمثيلى وإلقاء صوتى .. إلخ . فإذا كانت هذه المسارات واضحة ومتبلورة ومؤدية إلى أهدافها الفكرية والفنية، وصل العمل التليفزيونى إلى الشاشة بالأسلوب الذى يتمناه جميع القائمين على إنتاجه .

لكن هذا لا يعنى أن المؤلف التليفزيونى يحدد كل كبيرة وصغيرة فى العمل التيلفزيونى ، ذلك أن لكل فريق فى الإنتاج ابداعه الخاص والنابع من حرفياته الخاصة به ، وبالتالى فإن كل خطوة فى الإنتاج هى إضافة إبداعية جديدة للنص المكتوب . فمثلا فى النص التليفزيونى لا يفترض فى المؤلف الاهتمام بتفصيل كل لقطة لأن هذا من عمل المخرج، ولكن يجب أن يكون مدركا للتجميع وأن يتناغم مع المخرج فى الزاوية التى تتم منها معالجة المشهد حتى لا يحدث أى انفصام بين رؤية كل منهما له. إذ إنه كلما تذكر المؤلف أن عمله سوف يرى من خلال الكاميرات التى يمكن أن تصور من فوق وأن تتحرك إلى الأمام أو الخلف ، أصبح متمكناً من اللغة التليفزيونية بحيث يتناغم ما هو معروض على الشاشة مع ما كتب أصلا على الورق. لكن من المعترف به أيضا أن المخرج لن يستخدم دائما اقتراحات المؤلف لأنه غالبا ما يكون أكثر منه دقة فى تقدير ما بذهنه، وقادراً على إبداع تأثير جديد قد لا يكون على نفس النحو الذى تصوره المؤلف .

ويشبه التليفزيون السينما فى أن الحركة لاتقتصر لفترة طويلة من الزمن على منظر واحد كما يحدث فى المسرحية . لكن إذا كانت الحركة فى الفيلم السينمائى حرة إلى حد كبير فإنها فى الفيلم التليفزيونى عادة ما تكون حركة نسبية إذ تقتصر على التنقل من مشهد إلى مشهد أو من مشهد عن طريق قطع سينمائى إلى مشهد آخر ، بالإضافة إلى أن عدد المشاهد محدود . وحتى فى حالة استخدام بعض الحيل مثل العرض الخلفى فإن الحركة لا تكون حرة تماما . ولذلك يرضخ التليفزيون للقيود التى يفرضها عاملا الزمان والمكان فى حين تستطيع السينما التحايل عليها .

لكن هذا لا يمنع التلفيزيون من الاستفادة من إمكانات السينما فى استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصوت نفسه بطريقة إبداعية كما تفعل السينما فى التعليق على الصورة ، وفى ربطها بموقف عاطفى ، وكذلك استخدام اللقطات المقربة والمتوسطة على وجه الخصوص ، وتوليفها طبقا لمقتضيات السياق بالقطع والمزج ، وإنهاء كل مشهد بقطع تدريجى . لكن الإكثار من استخدام هذه الأساليب السينمائية ليس مستحبا دائما فى التليفزيون الذى قد يفشل فى توظيفها بنفس الدلالة المعهودة فى السينما .

والفيلم السينمائى بطبيعته يملك حرية كبيرة فى الحركة وهو غالبا ما يستغل هذه الحرية إلى أقصى درجة، أما البرنامج أو الفيلم التليفزيونى فالحركة فيه أقل ، ولذلك يستعين بالمزيد من الحوار لتعويض هذا النقص. ومن هنا كان الفيلم التليفزيونى يقف فى منتصف الطريق بين السينما والمسرح ، وكانت الموازنة بين الحركة والحوار من أهم العناصر الحرفية التى يجب أن يعيرها الكاتب التليفزيونى كل اهتمامه . فالتليفزيون يستخدم بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التى تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حواراً أقل من حوار المسرحية، إذ إن كاميراته تستطيع أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد لتوصيل التعبير بدلا من الكلمات التى يستخدمها المسرح فى توصيله .

ولا يعيب المسرح أن يعتمد على الحوار ، فهذه هى طبيعته . لكنها فى الوقت نفسه معادلة صعبة أن يملأ المؤلف فراغ ساعتين أو ثلاث بالحوار الذى يحمل على أجنحة الأداء والتمثيل . ولذلك تزخر مسرحيات كثيرة بحوارات هى فى حقيقة أمرها مجرد حشو يمكن أن يتقبله الجمهور إلى حد معين ، أما إذا زاد على هذا الحد فلابد أن يعبر المشاهدون عن استيائهم بطريقة أو بأخرى . أما الفيلم التليفزيونى إذا لجأ إلى الحشو فإن المشاهد يشعر به على الفور ، وإذا أدى هذا الحشو إلى ملله فإن أبسط إجراء يتخذه أنه يغير محطة الإرسال أو يقفل الجهاز تماماً. فالزمان والمكان فى التليفزيون عنصران حيويان لا يمكن التفريط فيهما بل يجب استغلالهما على أفضل وجه ممكن .

والحركة فى إطار المشهد التليفزيونى كالحركة فى المسرح ، أى أنها مستمرة ضمن هذا الإطار ، لكن هناك فارقاً كبيراً بينهما ويتمثل فى الطول . فقد يستغرق المشهد المسرحى عشرين دقيقة أو أكثر ، فى حين لا يزيد المشهد التليفزيونى على خمس أو ست دقائق بصفة عامة فالحركة تنتقل من مشهد إلى آخر ، ولذلك يتحدد إيقاع العمل التليفزيونى بطول أو قصر هذه الانتقالات بحيث لا يشعر المشاهد أنه يتابع مسرحية غير مقبولة خارج نطاق المسرح ، بل يشاهد عملاً ينطوى على سعة الحياة نفسها وتنوعها .

ومهما كانت المناظر المعدة للتصوير فى الاستوديو محدودة ، فإن الحركة تشق طريقها من منظر إلى منظر بطريقة متغيرة دائما وبحيث لا تطول أكثر من اللازم

فى أى منظر منها . ولذلك يوجد مجال أكبر للحركة فى عدد محدود من المناظر مما قد يبدو فى الظاهر . ويستطيع المؤلف التليفزيونى المتمكن أن يستفيد من هذه الإمكانات . فإذا كان طول الفيلم مثلا ستين دقيقة فإن عدد مشاهده يناهز خمسة وأربعين مشهداً أو أكثر ، بحيث لا يزيد طول المشهد على بضع دقائق قليلة ، بحيث تتراوح المشاهد بين الطول والقصر لضبط إيقاع الفيلم من خلال عنصر الربط بينها الذى يكتسب أهمية بالغة فى صياغة الشكل النهائى له .

ويستخدم القطع داخل المشهد الواحد لربط لقطة بلقطة . وإذا كان المؤلف لا يحتاج ، فى أغلب الأحوال ، إلى تفصيل اللقطات تفصيلا دقيقا ، فإن القطع فى هذه الحالة يصبح من أهم اختصاصات المخرج الذى يوظفه فى ربط المشاهد التى تنساب فيها الحركة دون أى انقطاع زمنى . أما المزج فيستخدم فى ربط المشاهد التى بينها انقطاع زمنى أو حين تكون العلاقة الزمنية فى السياق غير واضحة المعالم وقد ينفذ المزج بسرعات مختلفة؛ ولهذا فإن وظيفته لا تقتصر على الربط بل تشمل تغيير سرعة إيقاع الحركة والإيحاء بحالة نفسية معينة . ولذلك فالمشهد لا يكون تاماً كاملاً بذاته إذا لم يؤد بقوة إلى المشهد الذى يليه .

هذا عن المشهد ، أما الفصل فهو مجموعة من المشاهد ، وغالبا ما تزيد هذه المجموعة على مشهدين ، لكنها تقل عن عشرة ، وهى تشمل مرحلة محددة من الحركة ، وهى تشبه الفصل فى الرواية أو الحركة فى السيمفونية . أى أن الفصل التليفزيونى كالفصل فى الرواية ، فيه وحدة ولابد أن ينتقل بالحركة خطوة إلى الأمام وهو يسمح للمؤلف بأن يقدمه وينمى أفكاره ويولد أفكاراً جديدة ، ويدفع الحركة إلى الانطلاق من عدة أماكن مختلفة وغير ذلك من الأدوات التى تنهض عليها الحبكة التليفزيونية .

فى هذه الحبكة لا توجد قصة وحيدة ذات عناصر معقدة ومتداخلة فى بعضها البعض كما هو الحال فى المسرحيات، بل هناك عدة قصص تنمو وتتطور نحو فكرة مركزية ، بحيث يجب تقديم كل قصة من هذه القصص وتنميتها إلى حد ما قبل أن تتداخل فى غيرها وتتفاعل معها . هنا يقوم الفصل التليفزيونى بدوره لأن بدايته هى بداية الحركة كلها وبالتالى لابد أن يبدأ كل فصل بداية جديدة بحيث لا يبدأ فى نفس المنظر الذى انتهى فيه الفصل السابق . وهذا لا يعنى حجرًا على

أسلوب الكاتب التليفزيونى فى صياغة نصه ، بل يساعده فى تحديد بداية الفصل بحالته الخاصة المتميزة وبسرعته المقصودة المعينة بحيث لا يصبح مجرد امتداد للفصل السابق .

وبعد وضع الخطة الكاملة للنص التليفزيونى فإن من المحتمل أن تطرأ بعض المشكلات إذا لم يضع المؤلف فى اعتباره نوع الحبكة التى يستطيع التليفزيون معالجتها والنوع الذى لا يستطيعه. فعليه منذ البداية أن يقسم الحركة إلى عدد من الخيوط، ينمو فى وقت متزامن ويتداخل أكثر فأكثر حتى اكتمال الشكل النهائى . ويجب أن يكتب المشاهد بصفة عامة بحيث يمكن تغطيتها أغلب الوقت بكاميراتين . لكن من الصعب التعميم المطلق لأن هناك اعتبارات عملية تنشأ بأشكال تختلف باختلاف كل فيلم أو مسلسل أو تمثيلية أو برنامج : والمهم بالنسبة للمؤلف هو أن يدرك طبيعة التليفزيون وقيوده التى يجب أن يراعيها حتى يتجنب أكبر قدر ممكن من المشكلات ، أو يصبح قادراً على حلها إذا طرأت فى أضيق الحدود .

ولعل أهم ما يساعد فى بناء النص الجيد القابل للإخراج هو الملخص المفصل الذى قد يحتوى على بداية كل مشهد ونهايته ، والمنظر الذى يحدث فيه ، والشخصيات التى يحويها هذا المشهد، والمعنى الرئيسى للحركة فيه ، والخط الأساسى للحوار، والوسائل الفنية المطلوبة ، وكيفية ربطه بالمشهد الذى يليه ، وأسلوب تجميع المشاهد فى فصول . وإذا ما تم اتباع الملخص على هذا الشكل فإن أخطاءه سواء أكانت درامية أم فنية، من الممكن تجنبها وإصلاحها قبل كتابة النسخة النهائية للسيناريو ، مما يوفر كثيراً من الجهد والوقت .

وقد يبدو العمل يسيراً على الورق ، لكنه فى الواقع شديد التعقيد . ولذلك يقول بادى تشايفسكى المؤلف التليفزيونى الأمريكى الشهير «إن التأليف التليفزيونى شكل من الدراما له خصوصيته الشديدة التى قد لا يدركها بالفعل أى واحد ممن يكتبون الآن لهذه الوسيلة . فهناك أسلوب خاص ، وتقنية خاصة ، وصناعة خاصة. ويتجلى هذا التفرد أو الخصوصية فى فشل المؤلفين المسرحيين اللامعين فى برودواى وكتاب السيناريو السينمائى عندما تحولوا إلى الكتابة للتليفزيون» .

وبرغم كل هذه الصعاب فإن الأنواع الرئيسية للإنتاج التليفزيونى كالأفلام والتمثيليات والمسلسلات والبرامج التسجيلية و الإذاعات الخارجية وغيرها، آخذة

فى النمو والتطور والتقدم . فقد اقترب البرنامج التسجيلى من التمثيلية ، وكذلك البرنامج الإخبارى . وأصبح هناك ما يشبه السيناريو المسبق للإذاعات الخارجية ، كما استفادت التمثيليات من المواد الإخبارية والتسجيلية ... إلخ ،بحيث أصبحت الفائدة متبادلة بين مختلف الأشكال التليفزيونية ، وخاصة فى مجال التركيز والإيجاز وتوصيل المعلومة أو الإثارة العاطفية كأنها طلقة رصاص لابد أن تصيب الهدف .

وإذا كان المثل السائر يوكد أن المشهد يجب أن يطول حتى يؤتى ثماره ويتم استيعابه فكراً وإحساساً ، فإنه لا يعنى الإطناب أو التكرار أو البطء أو الترهل ، لأن التمثيليات فى واقع الأمر قد زادت سرعتها زيادة كبيرة عما ذى قبل . وسادت المخرجين والنقاد والمشاهدين الرغبة فى استبعاد كل ما هو خارج عن الموضوع أوغير مثمر سواء فى النص أم فى الحركة ، وتقليله بقدر الإمكان إذا لم يكن هناك بد من اللجوء إليه . فمن المرفوض فنيا ودراميا أن يتابع المتفرج مشهداً يجد فيه الناس يدخلون من الأبواب ويتصافحون ويتبادلون السجائر ويجلسون على الكراسى ويثرثرون حولة حالة الطقس . فالمتفرجون يتوقعون أن يجدوهم وقد بدأوا العمل الذى سيؤثر فى مجرى الأحداث . فمن شأن هذا الاختصار والاسراع أن يقلل من الزمن المتيسر للمؤلف لتقديم شخصياته بطريقة كافية للتعرف عليها ، ولكن يجب عليه أن يفعل ذلك بطريقة أو بأخرى لأنه مهما حدث فإنه يجب عدم تعطيل نمو الحبكة . ولذلك يقول تشايفسكى :

«لما كانت الدراما التليفزيونية لا تستطيع التوسع عرضاً فلابد أن تتسع عمقًا؟ فلا يكفى الركون إلى المباشرة والصدق السطحيين ، بل لابد من النفاذ الواضح المثير إلى الأعماق الغائرة . ووجهة نظرى فى هذا الأمر بصرف النظر عن قيمتها هى أن التمثيلية التليفزيونية التى تستغرق تسعين دقيقة هى من أصعب الأشكال الدرامية ، بل هى أصعبها على الإطلاق عندما يحاول المرء الإلمام بها . وربما لم يتم تحقيق أسلوب هذه الوسيلة وتقاليدها لأنه لم يتسير بعد الوقت اللازم لذلك» .

وكثيرا ما لوحظ أن كبار مؤلفى التليفزيون من ذوى الفكر الثاقب الناضج والمستوى الفنى الرفيع ، يقتصرون على تأليف تمثيليات لا تستغرق أكثر من ساعة أو ساعة ونصف . فمن الواضح أن تسعين دقيقة من الإنتاج التليفزيونى الجيد كافية

لتجسيد مضمون يساوى ذلك الذى يحصل عليه المشاهد فى مسرحية من ثلاثة فصول . ولذلك يتحتم على المؤلف التليفزيونى أن يسرع إلى رسم شخصياته بسماتها الرئيسية الغالبة ، فى خطوط واضحة وعميقة فى الوقت نفسه ، مثله فى ذلك مثل الفنان التشكيلى البارع الذى يصل إلى أقصى طاقات التعبير الفنى فى لوحاته بأقل قدر من ضربات الفرشاة . فالفرق بين الحديث فى الحياة اليومية ، والحديث فى التمثيلية ، هو أن الحديث فى الحياة اليومية ، لا يقول إلا القليل جدا معظم الوقت ، وأحياناً لا يقول شيئا على الإطلاق ، فى حين يتحتم على حديث التمثيلية أن يقول الكثير فى أقل كلمات ممكنة . وفى معظم الأحيان لا يصل حديث الحياة اليومية إلى هدف محدود ، أما حديث التمثيلية فلابد أن يصل إلى هدف يساهم فى تطوير المواقف والشخصيات ودفع الحبكة خطوات إلى الأمام . ولذلك يحرص المؤلف الجيد على أن تكون كل عبارة ، بل كل كلمة ، مهمة . فإن لم تكن كذلك ، أى إذا لم تقم بوظيفة مفيدة مثل توضيح معالم الشخصيات ، أو تحديد الحبكة أو دفع الأحداث فى مسارها المنطقى والطبيعى ، فلا داعى لهذه العبارة أو الكلمة على الإطلاق .

ولايعنى هذا أن كل العبارات والكلمات متساوية فى الأهمية والحيوية ، لكن المقصود بهذا أن تحقق غرضا ، كبر أم صغر ، وأن يكون وجودها مبرراً فى السياق بحيث إذا جربنا حذفها فإنها تحدث خللاً فيه . وخاصة أن هذه العبارات والكلمات مرتبطة بسلوكيات مرئية على الشاشة ، وقادرة على جعل الشخصيات متبلورة ومتميزة ، وتختلف إحداها عن الأخرى . وهذا أمر طبيعى للغاية إذ إن فى حياتهم اليومية يختارون كلمات تميزهم ، وتعبيرات مفضلة عندهم ، لدرجة أنه يمكن القول بأنه لا يوجد اثنان من البشر ، يستعملان نفس الكلمات والتعبيرات بطريقة واحدة .

وإذا اختلط على المشاهد أمر الشخصيات ، وأخفق فى معرفة هوية كل منها، فإنه يعجز عن فهم كنه المأزق أو الصراع الذى تخوضه ، وبالتالى يفقد اهتمامه بما يدور على الشاشة ، ومن حقه أن يتململ لأنه جالس فى منزله الخاص وليس فى مسرح عام جاء إليه خصيصا ، ويملك حرية الحركة فينهض إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة أو يذهب إلى التليفون لمحادثة عابرة ، أو يواصل ثرثرة انقطعت مع آخر أو آخرين .وكثيرا ما تقوم النساء بشغل التريكو أو رفو الثياب مع النظر إلى شاشة

التليفزيون من حين لآخر . وهن فى الحقيقة يسمعن أكثر مما ينظرن . وليس من النادر قراءة الكتب أو تصفح المجلات أثناء مشاهدة التليفزيون ، سواء بالنسبة للرجال أو النساء . وهناك عوامل ذهنية مشتتة يعانى منها العرض التليفزيونى ولا وجود لها فى السينما أو المسرح . إذ إن تشتيت ذهن مشاهد التليفزيون يخضع لعوامل وإثارات لا يمكن حصرها .

من هنا كان على المؤلف التليفزيونى أن يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية كى يجعل المواقف واضحة والشخصيات متبلورة أمام المشاهد حتى يرتبط بها ويتابعها بشوق . وهذا الوضوح ليس مهما للمشاهد فحسب ، بل إن أهميته تزداد بالنسبة للممثل الذى يؤدى الشخصية ، والمخرج الذى يوجهه بشأنها ، بدلالات تساعد على إجادة تصويرها . والمخرج لا يمكن أن يتلاعب بمعالم شخصية مقنعة ومتبلورة وموجودة بطريقة فعالة .

لكن هذا الوضوح لا يعنى التطويل الذى لا يكون مستحبا فى معظم الأحيان. فقد يكون هناك موقف درامى يحتم إتاحة الفرصة للشخصية كى تلقى خطبة طويلة جياشة بالعاطفة ، لتحدث تأثيراً درامياً معيناً . لكن أصول الصنعة تقتضى التقليل من هذه الفقرات الطويلة بقدر الإمكان ، والأفضل تجنبها بصفة عامة ، خاصة إذا تأملنا السلبيات التى يمكن أن تؤدى إليها . فبالإضافة إلى الفتور أو الملل الذى قد يطرأ على المشاهد ، فإن الممثل يقع تحت ضغط عصبى مطرد أثناء التمثيل ، إذ يتحتم عليه أن يخضع صوته وجسمه لتحكم دقيق صارم وهو يواجه الكاميرات . فعليه أن يفكر فى أشياء كثيرة ، ويؤدى أشياء كثيرة فى الوقت نفسه ، بل ويفكر فيما يقوله وكيف يقوله سواء بالنسبة لتعبيرات الوجه أو حركات الجسم التى تصاحب الكلمات والنبرات فى آن واحد ، كما يتحتم عليه فوق هذا أن يفكر فيما يجب عليه قوله وفعله بعد ذلك ، لهذا كله يحتاج الممثل إلى تلك اللحظات التى يسكت خلالها فى حين يتكلم الممثلون الآخرون . إنها لحظات ثمينة بالنسبة إليه، يستعد فيها لما سيأتى بعد ، لكنه يحرم منها عندما يلقى حديثا طويلاً . والمؤلف بالطبع يكتب هذا الحديث الطويل دون أية معاناة من هذا النوع ، ولو وضع كل هذه الاعتبارات فى ذهنه لما لجأ إلى كتابة مثل هذه الفقرات المطولة الكفيلة بإبطاء الإيقاع وإفساد الأثر العام للعمل التليفزيونى .

وإذا كان الحديث المبالغ فى الطول يصيب المتفرج بالفتور والملل ، فإنه يصيب الممثل والمخرج بالإرهاق . فهو يرهق الممثل قبل أن يبدأه ، وفى إلقائه ، وأدائه ، مما قد يؤثر بالسلب على العمل كله . كذلك يرهق المخرج المثقل بطبيعة عمله . فما قد يبدو للمؤلف قطعة حوار مؤثرة ، حسنة السبك، متينة النسج ، هى عند المخرج شاشة تليفزيونية جامدة ساكنة ، أو منصة تمثيل جامدة ، إذ إن على الشاشة أشخاصًا آخرين . لا يمكن تركهم واقفين حيث هم ، لا يفعلون شيئا . ولذلك يتحتم عليه أن يبتكر لهم بعض الحركات أو الإيماءات ، لأن مشاهدى التليفزيون لا يقبلون على الحديث مهما كان بالغًا فى روعته بقدر إقبالهم على الفعل الدرامى الكفيل بإثارة المشاهد المنزلى المعرض لأى تشتيت من حوله ، إذ إنه يجب على المؤلف التليفزيونى أن يستخدم كل الحيل الممكنة ليثير اهتمام المشاهدين المنزليين ، ويصر على الاحتفاظ بهذا الاهتمام . فهم لم يدفعوا ثمناً لتذكرة كما يفعل جمهور السينما أو المسرح، كذلك فإن الظلام والسكون فى قاعة السينما أو المسرح ، يجبران النظارة على تركيز انتباههم على العرض ، أما الجو المنزلى الغارق فى الضوء فقد يشكل عامل تشتيت وإلهاء لا يقاوم .

من هنا كانت أهمية الحوار النشيط القصير ، بل إن لحظات الصمت فى الحوار قد يكون لها تأثير أقوى من وقع الكلمات . وإن فترة صمت مفاجئة تسود جهاز التليفزيون الذى لا يكف عن الصخب والضجيج، تجبر المشاهد على الالتفات إليه ولو ليعرف ما إذا كان هناك عطب قد أصابه . فالسيدة المشتغلة بالتريكو أو الرفو، أو بتصفح إحدى المجلات ، والتى تتابع الحوار الدرامى بالأذن فقط، تضطر عندئذ إلى التوقف عن الرفو أو القراءة ، وتنظر إلى الجهاز . والرجل الذى ذهب إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة ، يضطر عند فترة الصمت هذه ، إلى العودة مسرعا. أى أن الحوار التليفزيونى يطبق مبدأ أنه إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب.

وإذا كان المسرح الجاد يخاطب جمهوراً ممتازاً منتقى ، وكذلك الرواية الجادة، فإن التليفزيون وسيلة اتصال جماهيرية ، تخاطب جمهوراً واسعاً وعريضا من الناس الذين يعدون بالملايين، وتتعدد ميولهم واتجاهاتهم ورغباتهم وأفكارهم تعددًا يصعب حصره . فلا يوجد عمل يشاهده الملايين فى وقت واحد سوى العمل التليفزيونى ،

بل إن هذه الملايين لم تعـد مقـصورة على منطقـة محليـة بعد أن انطلق الإرسـال التليفـزيونى فى عصـر الفضاء والأقمار الصناعية ليغطى كل أرجاء المعمورة ، مما أضـاف مسـئوليات جديدة وجسيمة على عاتق الفريق القائم على إنتاج العمل التليفزيونى الذى دخلت فيه اعتبارات دولية لم تكن فى الحسبان ، فقد استفاد التليفزيون بالطفرة التكنولوجية المعاصرة استفادة تفوق بمراحل تلك التى حصلت عليها السينما والمسرح اللذان أصبحا يستمدان شعبيتهما الأساسية عندما يصلان إلى الملايين عبر شاشة التليفزيون .

إن خطورة هذا الصندوق السحرى الذى دخل كل بيت لا تحدها أية حدود . فهو قادر على صياغة عقل الإنسان ، ونظرته إلى الحياة ، وسلوكه فى المجتمع . وإمكاناته الإعلاميـة والفكرية والفنيـة والثقـافيـة لا تتـوقف ، بل إن الدراسـات والتحليلات تكشف عن آفاق جديدة لها كل يوم . والأمة التى تسعى للحياة على مستوى العصر لابد أن تستفيد بإمكانات هذا الجهاز السحرى فى كل المجالات الممكنة .

★ ★ ★

(١٢)
الديكور المسرحى

تتمثل الوظيفة الدرامية والفنية التى يقوم بها الديكور المسرحى فى مساعدة المشاهد على تصور البيئة المادية التى ينبع منها الحدث الدرامى ، وذلك من خلال كل الموجودات المرئية والمسموعة على المنصة ، وأحياناً تمتد لتشمل قاعة المتفرجين أيضا . وهذه العناصر تنقسم بصفة عامة إلى أربعة أنواع : العنصر الأول يتمثل فى الخلفية التشكيلية التى يمكن أن تكون بناءً ثابتًا ، أو تكويناً معماريا ، أو منظراً مرسوما ، أو ستاراً خلفيا مرسوما ، ويمكن تحريكه وتغييره طبقا للنص الدرامى . والعنصر الثانى يتمثل فى الكواليس أو الجوانب أو الأجنحة ، وهى عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة ، مرسومة ومرتبة للإيحاء بالعمق أو البعد الثالث أو عبارة عن تشكيلات معمارية مجزاة بأسلوب معين. والعنصر الثالث يشمل كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التى تشغل سطح المنصة مثل قطع الأثاث أو الصخور المصممة أو المرسومة خصيصا ، أو الأشجار ... إلخ . أما العنصر الرابع والأخير فهو مقدمة المنصة التى تبدو غالبا على شكل إطار مشيد أو مرسوم ، ويفصل بين المنصة والجمهور . وقد اختلفت أهمية واستخدام هذه العناصر الأربعة عبر تاريخ المسرح الطويل . أما التاريخ الفعلى للديكور المسرحى فلم يبدأ إلا مع عصر النهضة حين تحول إلى فن له رواده وأعلامه .

وقد اعتمد المسرح الإغريقى القديم فى إقامة منصته على أساس معمارى بحت ، مع تطوير الحائط الخلفى بأبوابه الثلاثة، واستخدام بعض المناظر المرسومة التى نبغ فيها -فيما بعد- فيتروفيوس فى النصف الثانى من القرن الأول قبل الميلاد . وبولاكس فى القرن الثانى الميلادى، اللذان سجلا فى كتاباتهما كل المعلومات التى وصلت إلينا عن المسرح القديم . فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانو المسرحى فى استخدام الجزئيات المرسومة والمطلية مثل الصخور ، والمناظر

المرسومة على ستائر الخيش. ولسنا متأكدين عما إذا كانت هذه المناظر توحى بالعمق أم أنها رسمت بأسلوب مسطح بدائى . لكن الإغريق استخدموا أيضا نظاماً أكثر تعقيداً من هذا ، تمثل فى الستائر المرسومة والموضوعة وراء بعضهما البعض، بحيث تقسم المنصة إلى أجزاء تبدو تباعاً أمام المتفرج مع رفع ستارة وراء أخرى . أما التكوينات المثلثة الأضلاع والتى اتخذت شكل المنشور ، فقد ارتبطت بالخلفية المعمارية الثابتة ، ومن المحتمل أنها كانت بجوار الأبواب .

وقد وصف فيتروفيوس الديكورات المسرحية التقليدية التى ارتبطت بثلاثة أنماط من الدراما . فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم الذى يثير الرهبة فى التراجيديا ، والمعمار ذى الألوان المرحة فى الكوميديا. أما فى المسرحيات التى تدور حول الأساطير والأجواء البدائية فكانت الديكورات الرعوية والريفية هى السائدة . لكن من المحتمل أن أوصاف فيتروفيوس تنطبق على المسرح الرومانى الذى كان معاصراً له أكثر من انطباقها على المسرح الإغريقى القديم .

وتطور العنصر الميكانيكى أو الآلى فى المنصة بحيث برز أساسا فى الإفريز المتحرك الذى يتراوح شكله بين نصف الدائرة والمربع ، وكان يدفع عبر الباب الأوسط بعد أن توضع عليه الجزئيات والأثاث الذى قد يمثل قاعة داخلية من قاعات القصر ، أو عرشا ، أو مذبحا . كما كانت هناك سلة معلقة عاليا مثل تلك التى جلس فيها سقراط وسط السحاب ، والتى كانت الآلهة تهبط منها على المسرح.

ولا شك أن المسرح الرومانى قد استفاد كثيراً من إنجازات المسرح الإغريقى بل وأضاف إليها عندما استخدم المناظر المرسومة بأسلوب أكثر نضجا واكتمالاً . وتظهر الرسوم الجدارية التى تبقت لنا فى مدينة بومبى أنهم عرفوا البعد الثالث الذى يوحى بالعمق داخل الصورة . ومن المحتمل أن هذه الديكورات لم تكن متصلة بالخلفية المعمارية الثابتة ، بل كانت تتحرك وتتنوع بحرية .

لكن تطور الديكور المسرحى توقف فى العصور الوسطى . فقد اقتصر الأمر على تقديم المسرحيات الدينية داخل الكنائس . وفى البداية استخدمت جزئيات صغيرة تم ترتيبها أمام المذبح ، مثل المهد تحت سقف من القش ، وقبر المسيح . وبعد ذلك استخدمت منابر صغيرة مغطاة تحتوى على الأشياء المتعددة المرتبطة

بالقصص المقدسة . وكان البناء المعمارى للكنيسة يصمم على أساس احتواء هذه المنابر الصغيرة التى كانت تحمل فى تصميمها لمحات مرئية توحى بالمعنى الذى يمثله. أما المنبر الذى يشكل مدخل الجحيم فقد تفنن المعماريون فى زخرفة إطاره بكل الجزئيات التى وردت عنه فى الإنجيل .

وبحلول القرنين الرابع عشر والخامس عشر انتقلت المسرحية إلى الميدان الذى تقع فيه الكنيسة ، أو إلى موقع السوق ، وأصبحت الديكورات أكثر ضخامة وتنوعا. وأصبحت المناظر المختلفة كيانات ضخمة تمثل الجنة ، والقدس، والجحيم .. إلخ . وقد تبارت الفرق الخاصة فى إعداد جزئيات واقعية وستائر من الخيش المدهون بأسلوب بدائى وبصور تخلو من بالبعد الثالث. أما عن ميكانيكا المسرح المعقدة فقد تمثلت فى الأدوات التى توهم بالطيران ، والنافورات، والحرائق التى تجسد الجحيم ، وغير ذلك من الحيل المسرحية التى أضافت الكثير إلى الجزئيات الواقعية والديكورات الملونة . وفى إنجلترا وضعت هذه الصناديق أو الأكشاك فوق عربات وكانت تسير فى شبه مواكب إلى أن تصل إلى المكان الذى تصلح خلفيته الطبيعية كى تضفى جمالاً وبهاءً على العرض المسرحى .

وفى عصر النهضة نبع فن الديكور المسرحى من ثلاثة مصادر : المسرح الرومانى عندما أعيد اكتشاف كوميديات بلاوتس وتيرناس وسينيكا ، وكتابات فيتروفيوس التى اعتبرها فنانو عصر النهضة الأساس العلمى والتاريخى للديكور المسرحى منذ الإغريق ، وكان المصدر الثالث والأخير، الفنون المسرحية المستحدثة مثل العروض الراقصة والغنائية ، ثم الباليه الذى ظهر فى القرن الخامس عشر. وفوق المنصة أسدلت الستائر بين الأعمدة لكى تقسمها إلى أجزاء منفصلة تصور بيئات مختلفة ، على شكل صف واحد أو شبه مثمن أو مربع . لكن مع مطلع القرن العاشر بعد إعادة اكتشاف كتابات فيتروفيوس التى وصفت بالتفصيل كل المسارح القديمة : أعيد بناء المسارح ، وإن لم يكن بالدقة نفسها، إلا أن المنصة كانت تجسد عمق البعد الثالث . اتضح هذا فى خلفيات المسرحيات التى قدمت بطول القرن الخامس عشر . كما كانت هناك احتفالات ومهرجانات تقدم فيها المسرحيات الدينية والرمزية التى تحتاج إلى كثير من الزخارف . وفوق المنصة ووسط الأثاث والجزئيات الملونة كان الممثلون يتحركون بحللهم الخاصة بالمسرحية ، فى حين تميزت المنصة

بالميكانيكا المعقدة . فبالإضافة إلى الوسائل التكنولوجية التى استخدمها المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، كانت هناك وسائل مستحدثة مثل الحيوانات الصناعية التى تتحرك كالطبيعية تماما.

وكان سباستيانو سيرليو (١٤٧٣ - ١٥٥٤) رائدا لفن الديكور المسرحى فى عصر النهضة عندما أصدر فى عام ١٥٤٥كتابه عن فن المعمار المسرحى ومزج فيه المصادر الثلاثة التى تأثر بها الديكور المسرحى بحيث اكتسبت وحدة فنية مميزة لعصره . فبعد أن أشار إلى الأنماط الثلاثة التى وضعها فيتروفيوس لكل من التراجيديا والكوميديا والأسطورة البدائية ، ركز على الخلفية الملونة والمرسومة للإيحاء بعمق البعد الثالث ، وعلى يمينها ويسارها نهضت الأدوار العليا من خلال ستائر الخيش الملون . كل هذا من أجل تجسيد الحدث الدرامى الذى تدور حوله المسرحية.

وقد أصبح فن الديكور قيمة تشكيلية فى حد ذاته على يدى كل من أندريه بالاديو (١٥١٨ - ١٥٨٠) وفينسنزو سكاموتزى (١٥٥٢ - ١٦١٦) اللذين شاركا فى بناء «التياترو الأوليمبى» فى مدينة فيسنزا بين عامى ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، واستطاعا تطوير نظرية سيرليو من مجرد الإيحاء بعمق البعد الثالث إلى إيجاد الديكورات الحقيقية التى تصمم على أساس الأبعاد الثلاثة . لكن مشاهدتها من خلال أقواس النصر الثلاثة المهيبة ، جعلتها مجرد جزء من الخلفية . أما الديكورات المتغيرة والمتحركة فقد تقدمت فى أساليبها الحرفية والفنية . وكان «تياترو فارنيزى» بمثابة القمة التى بلغها فن الديكور فى عصر النهضة ، فقد شيده جايوفانى باتيستا آلويتى (١٥٤٦ - ١٦٣٦) فى عامى ١٦١٨ - ١٦١٩ فى مدينة بارما ، وأقام داخله قوس النصر الضخم الذى حل محل الأقواس الثلاثة أو الخمسة فى تحديد مقدمة المنصة الحديثة . أما المنصة خلف القوس فلم تكن مزدحمة بالديكورات ذات البعد الثالث ، بل اقتصر الأمر على ستارة خلفية ، أو دورين من الكواليس الملونة المتغيرة . ومن ثم أصبح التمثيل على المنصة الخلفية ممكنا ومن هنا كان ميلاد فن الديكور المسرحى الحديث .

وشهد القرن السابع عشر والثامن عشر تطور الديكور المسرحى إلى أن أصبح أحد الفنون المسرحية التى يتخصص فيها الفنانون . وأصبح لكل مسرحية الديكور

الخاص بها والذى يجسد نصها . وكانت الأوبرا أعظم فرصة قدمت لفنانى الديكور على طبق من فضة ، فقد وجدوا فى هذا الإبهار المسرحى الجديد تحديا لقدراتهم الفنية التى يجب أن تقف على قدم المساواة ، فاستخدموا الوسائل الميكانيكية المعقدة التى تسمح باستخدام الأبواب السرية ، والخدع الشراكية ، والوسائل الطائرة ، والألعاب النارية، وغير ذلك من الحيل المسرحية التى ساهمت فى مضاعفة الإحساس بحدة القمم الدرامية والغنائية فى النص .

ومن إيطاليا انتقلت تقاليد فن الديكور إلى فرنسا على يدى جياكومو توريللى (١٦٠٨ - ١٦٧٨) تلميذ آلوتى الذى عاش هناك عشر سنوات . كذل عمل لودوفيكو بيرناسيتى وأبوه جايو فانى فى خدمة إمبراطور النمسا فى فيينا . واعتمدا فى تصميماتهما المسرحية على خبرة ونظرية نيكولوساباتينى (١٥٧٤ - ١٦٥٤) كما وردتا فى كتابه الذى ألفه فى عام ١٦٣٧ عن كيفية التدريب على صناعة المناظر المسرحية والآلات المرتبطة بالمنصة . وكان التناسب (السيمترية) من ضرورات تصميم المناظر ، أما الآلات فكانت تسخر لإبراز براعة الألعاب المائية والنارية والطائرة فوق منتصف المنصة. وساد البناء المعمارى الضخم الفاخر وأصبحت المناظر بنفس الأبهة والرونق. فمثلا كان منظر الغابة عبارة عن تنظيم فى غاية التناسق للأشجار والشجيرات وهو نفس التناسب الذى نجده فى مناظر الصحراء ، والمحيط ، والقرية ، والسجن ، والقصر ..... إلخ . لكن هذا التناسب الصارم الذى ساد القرن السابع عشر جعل القرن الثامن عشر فى مطلعه يبدو أكثر تحفظا ورسمية وتقليداً من معمار عصر الباروك المعاصر له .

وفى منتصف القرن السابع عشر ظهر تأثر المسرح الإنجليزى بالمناظر المتحركة التى ابتدعها سيرليو وبالاديو ، وخاصة فى المسرحيات الغنائية والراقصة ، والتى طورها إنيجيو جونز (١٥٧٣ - ١٦٥٢) بعد رحلاته التى قام بها إلى إيطاليا ، والتى أفادته فى الاطلاع على كل إنجازات «تياترو فارنيزى» ونظريات ساباتينى وخاصة فيما يتعلق بالأجزاء المتغيرة والمناظر المتحركة . وبعد عودة الملك تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا تبنى كريستوفر رين (١٦٣٢ - ١٧٢٣) ومساعده جون ويب النظام الإيطالى وطعما به بناء المسرح ذاته .

وفى ألمانيا والنمسا تفجر حماس المصممين الإيطاليين للعمل والإبداع بأسلوب لم نجد له مثيلا فى إيطاليا نفسها؛ نظراً لأن الإمبراطور وحكام المقاطعات خصصوا ميزانيات ضخمة لهذا الغرض كما حدث فى كل من فيينا وميونخ ودريزدن. لكن أسلوب الديكور سار على نهج الأوبرا التى بنيت للإمبراطور مما جعل النمطية تطغى على الابتكار الفردى . كذلك فإن المسرحيات الدينية التى قدمها الجيزويت فى تلك الفترة كانت تمثل تسلية شعبية وأسلوبا مسرحيا مقنعاً للدعوة الدينية .

وقد شهد الديكور المسرحى تحولا حاسماً من التناسب المعمارى المفتعل إلى التصميمات الطبيعية المنطلقةعلى يدى أندريه بوتزو (١٦٤٢ -١٧٠٩) الذى اشتهر بصوره الضخمة لديكورات الكنائس التى صنعها خصيصا للاحتفالات الدينية ، كما طور الديكور المسرحى لمضاعفة الإيهام بالبعد الثالث ، مع استغلال كل حيل الباروك المرفهة من أجل إضفاء الجو الطبيعى على التشكيل الفنى كله . ثم جاء فيرديناندو جاللى بيبينا (١٦٥٧ - ١٧٤٣) لكى يصل بهذا التطور إلى قمته عندما ابتكر المنظور ذا الزاوية التى تحتوى المنصة كلها، وبالتالى لم يعد المشاهد ينظر إلى المنصة كما لو كان ينظر إلى حجرة أزيل حائطها الرابع ، بل أصبح هو نفسه داخل الحجرة التى تبدو فوق المنصة . فقد أزيل الحد الفاصل بين القاعة والمنصة . ورسخت هذه التقاليد من خلال عائلة بيبينا التى شاركت فى تصميم كل دور الأوبرا الأوربية تقريباً .

لكن ثورة مضادة لهذا الثراء التشكيلى المبالغ فيه وقعت فى منتصف القرن الثامن عشر بدافع من التطور التدريجى للاتجاهات الكلاسيكية فى فن العمارة وخاصة فى فرنسا عندما أكد جايو فانى نيكولو سيرفاندونى (١٦٩٥ - ١٧٦٦) على الخصائص الأثرية القديمة التى تتميز بالبساطة والسلاسة، وذلك فى محاولة منه لإيقاف فيضان تعقيدات الباروك ومبالغاتها التى أحدثها آل بيبينا .

وفى فرنسا قام سيرفاندونى بالاشتراك مع فرانسوا بوشيه (١٧٠٣ - ١٧٧٠) برسم أشكال وصور على الديكورات المعمارية وذلك فى كل من مسرح «مدام بومبادور» ، و «والأوبرا كوميك» . وقد علق الشاعر الألمانى جيته على هذا الربط بين التصوير والعمارة فى الديكور المسرحى بأنه قيمة جمالية مبتكرة . وقد طور

سيرفاندونى العروض الصامتة التى كانت عبارة عن سلسلة من الديكورات والمناظر المتتابعة بطول ساعات عديدة ، وتوضح قصة محددة بمصاحبة الموسيقى .

وقد ظهر حنين فنانى الديكور إلى الأنماط الأثرية والكلاسيكية القديمة ، مثلما استخدم جايوفانى باتيستا بيرانيزى (١٧٢٠ - ١٧٧٨) خياله الخصب فى إعادة صياغة الخطوط الكلاسيكية مع توظيف الفراغ كمجال لإطلاق خيال المشاهد . فالفراغ - فى نظر بيرانيزى - يثير فى نفس المشاهد الإحساس بالرهبة والمهابة والقداسة . كذلك كان جابرييل دومون (١٧٢٠ - ١٧٩٠) مثل بيرانيزى حلقة وصل بين الكلاسيكية الإيطالية والكلاسيكية الفرنسية . وكانت عائلة بيرناردينو جاليارى (١٧٠٧ - ١٧٩٤) التى قدمت- بالإضافة إلى فرانشيسكو فونتانيزى (١٧٥١- ١٧٩٥) وبترو جاسبارى (١٧٢٠ - ١٧٨٥) قد أظهرت فى ديكوراتها نفس الميل لاستخدام المناظر المعقدة مثل مناظر السجون الرهيبة ، والسلالم الفاخرة والمذهلة ، والأطلال الرومانسية . أما بترو جونزاجا (١٧٥١ - ١٨٣١) . فقد كرس جهوده لبلاط قيصر روسيا ، وأوضح فى دراسته التى نشرت فى عام ١٨٠٧ أن الديكور المسرحى هو موسيقى العين . وفى ألمانيا مرت الكلاسيكية الجديدة بمراحل عدة من التطور . وقد أظهر فريدريش شينكل (١٧٨١ - ١٨٤١) اهتماماً متزايداً بالحدائق الطبيعية الزاخرة بالأطلال ، وبالطرز القوطية ذات اللمسات الرومانسية وعبق التاريخ الذى يسترجع الماضى فى الحاضر .

وفى نهاية القرن الثامن عشر طغى الافتعال على الديكور المسرحى برغم التطورات التى طرأت على أدواته الحرفية . وساهمت الحركة الرومانسية، وفى أعقابها الواقعية فى القرن التاسع عشر فى إضعاف التركيز على الديكور المسرحى الذى ساد القرنين السابع عشر والثامن عشر .. فعلى الرغم من تقدم ميكانيكا المسرح والإضاءة ، فإننا نجد مجرد ربط كئيب بين الجزئيات التى على المنصة وبين المناظر والكواليس ، وذلك نتيجة لاهتمام المسرح بالنص المسرحى فى حد ذاته. فالأفكار والشخصيات والأحداث هى الأساس ، أما غير ذلك فهو مجرد عوامل مساعدة . ولذلك توارى الديكور فى الظل وأصبح تافها وساذجا وتقليديا .

وبحلول القرن العشرين طفر الديكور المسرحى طفرات تزيد فى ضخامتها وتعددها على كل ما مر به هذا الفن منذ الإغريق حتى نهاية القرن التاسع عشر .

فقد ساهمت كل إنجارات التكنولوجيا فى تطوير المنصة كلها من حيث الحركة والمناظر والستائر والكواليس والإضاءة والصوت . وأصبح الديكور فناً وعلماً معقدين. فهو فن لأنه يعتمد على التصوير والزخرفة والعمارة والفنون التطبيقية ، وهو علم لأنه يستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفنى المطلوب ...

وقد ظهرت الحاجة إلى تطوير الديكور المسرحى مع ظهور المخرجين المسرحيين الذين آلوا على أنفسهم إخراج المسرحيات التى تبلور مرحلة التطور الحضارى التى تمر بها بلادهم مع انتقال العالم من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين . ففى روسيا اتجه قسطنطين ستانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) على رأس «مسرح موسكو للفن» إلى استخدام الجدران الصلبة بدلا من الستائر المعلقة القديمة، وتنظيم كل الجزئيات على المنصة بحيث لا يتبقى شىء لمجرد الزخرفة. فكل شىء له وظيفة واقعية ودرامية مختارة خصيصا له، وذلك بهدف خلق الحالة النفسية النابعة من النص المسرحى حتى يتشربهاالمشاهد . وفى ألمانيا أضاف ماكس رينهارت (١٨٧٣ - ١٩٤٣) فى عام ١٩٠٥ أساليب المذهب الطبيعى التى تعتنى بالمنظر ذى الأبعاد الثلاثة ، مع الاستفادة بالاكتشافات الجديدة فى ميكانيكا المسرح مثل المسرح الدائري، والسيكلوراما التى تغير الأضواء الملونة على خلفية المنصة ، والمسرح المتحرك .. إلخ . كذلك خطط لمحاولات إشراك جمهور المتفرجين فى العرض المسرحى ، وبذلك استأنف ثورة ريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) ضدكل التقسيمات المفتعلة بين الجمهور والمنصة ، أو بين الطبقات الاجتماعية للجمهور نفسه.

أما العنصر الذى خرج عن نطاق المذهب الطبيعى عند رينهارت فقد تبلور بوضوح فى إنجازات أدولف آبيا وجوردون كريج. سار آبيا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) على نمط أستاذه ريتشارد فاجنر فى اعتبار العرض المسرحى مزيجا من التأثيرات المرئية والصوتية والموسيقية والأدبية مرتبطة بعنصر الإيقاع . وهو الرأى الذى أبرزه آبيا فى دراسته «إخراج الدراما الفاجنرية» التى صدرت عام ١٨٩٥ . فقد ركز على التنظيم الثلاثى الأبعاد ، وسيكولوجية اللون والضوء . والظلال المتدرجة طبقا لقوانين الإيقاع. وكانت تشكيلات الممثلين على المنصة بمثابة وحدة القياس والتناسب، وعلى قانون الفراغ أن يتجاوب مع قانون الزمن فى الموسيقى. وهذه

القوانين الإيقاعية النابعة من الموسيقي وحركة الممثل، و الأشكال المرئية والفراغية، والتناغم الأوركسترالى للضوء أصبحت واضحة فى نظريات جاك دالكروز الذى شارك آبيا فى تصميمات مسرح «هيليرو» بدريزدن بألمانيا .

وفى إنجلترا لم يكن إدوارد جوردون كريج (١٨٧٢ - ١٩٦٦) ثوريا بمعنى الكلمة فيما أسماه بتنقية المنصة من كل الشوائب . لقد تمثل تنظيمه المعمارى فى تبسيط كل التفاصيل وإخضاعها لأحجامها التكعيبية . ولم يشغل نفسه كثيرا بالصعوبات التكنولوجية ، بل تلاعب بنسب الواقع ، وتحت تأثره بالحركة الراقصة استخدم الدرجات والمنصات كى يوحى بالفراغ، ويوزع الحدث الدرامى على مستويات مختلفة . وفى مرحلة متأخرة رفض كل الأشكال المعمارية التقليدية واستعاض عنها بالستائر المطلوبة فى علاقات وتشكيلات متشبعة . واعتبر ما أسماه «بالحركة المقدسة» الأساس الذى ينهض عليه الفن المسرحى ، بل وقلل من الاعتماد على دور الممثل الذى رأى فيه عنصراً من عناصر متعددة فى العمل المتكامل . وتجسد مثله الأعلى فى الكائن البعيد عن الحياة الواقعية والذى يقترب فى سلوكه وحركته من مسرح العرائس . لكن هذا المسرح ظل مجرد مثل أو حلم حاول كريج تحقيقه من خلال الإيقاع داخل الوحدة التشكيلية للمنظر بصفة خاصة والديكور بصفة عامة . وفى مجلته الدورية «القناع» عبر عن نظرياته التى كان لها أثر على من جاء بعده من المخرجين ومهندسى الديكور ، يزيد على الدروس المستفادة من عمله الفعلى .

وقد أثرت اتجاهات المسرح الملحمى السياسى على أساليب الديكور المسرحى لدرجة أن إروين بيسكاتور (١٨٩٣ - ١٩٦٦) فى برلين وازن بين دور الممثل ودور الديكور فى الأهمية الدرامية . وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية فاخترع المسرح الدائر فى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم المسرح المصعد ، والمسرح المتحرك فى اتجاهات مختلفة مع حيل الإضاءة ، وصور الفانوس السحرى، والصور المتحركة (السينما) كل هذا واكب سخونة القضايا السياسية المعروضة من خلال النص المسرحى . ولم تعد الأبعاد ، والنسب ، والإضاءة ، واللون، والحركة مرتبطة بمقاييس الواقع وقوانينه . فقد كان الهدف متمثلا فى ديناميكية الديكور المسرحى .

أما معمار المنصة فقد تحقق فى مسرح «دى فييه - كولومبييه» الذى أشرف عليه جاك كوبو (١٨٧٨ - ١٩٤٩) فى باريس ، وفى المنصات التى صممها فى لندن وليم بويل لمسرحيات شكسبير ، وفى منصة مسرح فيينا التى ابتكرها ماكس رينهارت. فقد استوحى هؤلاء الفنانون خطوط معمار عصر النهضة مع توظيفه لاحتياجات العصر الحديث . فمثلا أصبحت الجزئيات أصغر حجما ، وكان معمارالمنصة متمشيا مع متطلبات النص ، أما المعمار العام للمسرح فكان دائما . ولم يركز هذ الجيل على محاولات ربط المنصة بقاعة المتفرجين فحسب ، بل سعى إلى إشراك المتفرجين فى أداء النص الدرامى ذاته بهدف تحول المسرح كله إلى وحدة فنية متكاملة بدلا من انقسامه إلى منصة للممثلين وقاعة للمتفرجين ، وهو انقسام -فى نظرهم - مفتعل ومصطنع إلى حد كبير .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ابتعد الديكور المسرحى عن التصوير الواقعى لبيئة النص الدرامى ، وأصبح الديكور يلمح ويشير من بعيد إلى خصائص هذه البيئة . ذلك أن الأشكال المعمارية ، والألوان ، والإضاءة ، وحتى الحركات كانت تهدف أساسا إلى خلق الحالة النفسية التى تنبع من النص وتحتوى الجمهور فى الوقت نفسه . وأصبحت جزئيات الديكور معادلة لمفردات النص فى محاولة لتجسيد روحه. فالشارع مثلا ، أو الفانوس ، أو الشجرة ، أو الجسر ، أوالسلم ، ، أو القوس ... إلخ . كلها أصبحت رموزاً أو تعبيراً تشكيليا عن البيئة التى لم تظهر تفاصيلها الأخرى أمام الجمهور . أى أن الديكور أصبح يشارك فى اللغة المسرحية ويضيف إليها إمكاناته التعبيرية ، بعد أن كان مجرد قيمة جمالية فى حد ذاته ، أو مجرد تكرار مرئى لما يقوله النص الدرامى .

وكان من الطبيعى أن يتأثر الديكور المسرحى بمدارس التصوير والتشكيل الحديث مثل الانطباعية ، والسيريالية ، والتكعيبية ، والمستقبلية ، والتجريدية ، والرمزية ، بحيث ركز الفنانون على التصوير ، فى استغلالهم لمنظور المنصة بدون أية تلميحات إلى الواقع والبيئة . وعاد بعضهم عن عمد لاستخدام الديكور ذى البعدين، بل ونظروا إلى الممثل على أنه مجرد جزء متحرك من الديكور بدليل أنه يرتدى ملابس تتناغم مع الملامح العامة للديكور . وأصبح الكرسى مرسوما على الحائط ، وبعض الممثلين أحياء بالفعل والبعض الآخر مجرد دمى ، وأحيانا يرسم بعضهم على

الجدران فقط . وقد بدأت هذه الحرفية الفنية المحطمة لكل أبعاد الواقع بمحاولات ليون باسكت (١٨٦٦ - ١٩٢٤) فى إحياء الأسلوب البيزنطى ، وابتكارات فنانى الباليه الروسى التى استأنفها فرناند ليجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥)، وهنرى ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وجـورج براك (١٨٨١ - ١٩٦٣) ، وبابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) ، وأندريه ديران (١٨٨٠ - ١٩٥٤) وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا فى الرسم لفن الباليه بطول العشرينيات .

أما المسرح الأمريكى فقد تأثر بالمذهب الطبيعى وخاصة بعد ديفيد بلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) الذى نجح فى جعل المسرح مركز جذب لكل قطاعات الجمهور الأمريكى . لكن الانفتاح الفكرى والفنى الذى تمتع به المسرح الأمريكى جعله أرضا خصبة لتجربة كل الاتجاهات والتيارات الحديثة بدون حساسية . فهناك المسرحيات التى تقدم من خلال ديكور فى منتهى الواقعية والتفصيلية الدقيقة ، وهناك المسرحيات التى تمثل فوق منصة عارية تماما من أى ديكور مثل مسرحية ثورنتون وايلدر (مدينتنا) (١٩٣٨) ،وإخراج أورسون ويلز لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» (١٩٣٧) . وهناك المسرحيات التى يتم بناء ديكورها وإقامته أمام الجمهور أثناء العرض المسرحى .. إلخ . من كل هذه الابتكارات ..

كل هذا يدل على أن الديكور المسرحى لم يعد مجرد زخارف تكميلية أو كمالية، بل أصبح فنا له تقاليده العريقة . وإمكاناته التعبيرية التى تشارك فى إخصاب اللغة المسرحية ، وتظهر أبعاداً جديدة فى النص الدرامى لم تكن متاحة من مجرد الحوار والحركة. والدليل على أهمية الديكور المسرحى أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكور بأنفسهم ، وانضم إليهم كبار الفنانين التشكيليين عندما وجدوا فى الديكور توسيعا لتقاليد الفنون التشكيلية عندماترتبط عضويا ووظيفيا بالفنون الدرامية القادرة على التغلغل فى روح معظم الفنون التى عرفها الإنسان عبر تاريخه الحضارى .

★ ★ ★



(١٣)

الرقص الشرقى

لا شك أن الرقص بصفة عامة هو لغة شاعرية حركية تحاول ترجمة الإحساسات إلى أشكال تعبيرية مريحة للعين ومبهجة للمشاعر ، ولذلك يحتل الرقص مكانه بين أرفع أنواع الفنون الشعبية المحبوبة ، وكان ملازما وموازيا للتاريخ الحضارى للإنسانية كلها ، وإذا اختلف تعبير شعب عن نفسه عن الشعوب الأخرى فإن جوهر الرقص واحد لأنه يعتمد على الحركة التى ترتبط ارتباطا عضويا بالإيقاع والموسيقى ، ويتسع الرقص ليشمل كافة الإمكانيات الحركية لجسم الإنسان. وهذه الإمكانيات تبدو جميلة ورائعة كلما عمدت الراقصة والراقص إلى تهذيب الإيماءة وتوازن الحركة وإلغاء الوصلات غير اللازمة وتوفير اليسر والرشاقة. فالحركة يجب أن تتبع خطا لا تشوبه شائبة، ويكون منسجما مع بقية الحركات بحيث يتحول الجسم كله إلى آلة موسيقية تعزف ألحاناً لا تعرف النشاز. والإيقاع الموسيقى سواء الشرقى أو الغربى - يملك من المركبات اللانهائية ما يعد مادة خصبة لأى راقص أو راقصة لاستنباط حركات جديدة بدلا من التكرار والرتابة والحركات التقليدية التى تؤدى إلى الملل وفقدان الاهتمام. ويقول الخبير العالمى إميل فويلر موز الذى أتى إلى مصر عام ١٩٥١ وشاهد الرقصات الشرقية ، يقول إن الرقص التركى - يقصد الرقص الشرقى - خير معبر عن دلال الأنوثة ورقتها وإغرائها، ولكن ينقصه صب عناصر الدلال والرقة والإغراء فى قالب تشكيلى يساعدها على الابتعاد عن تكرار الحركات وتشابهها، وأيضا يجنبها الاعتماد على الإثارة المجردة التى تتركز على أجزاء معينة من جسم الراقصة بينما الفن الرفيع يجب أن ينظر إلى الجسم نظرة لا تفرق بين جزء وآخر ، ولا شك أن ارتباط الرقص الشرقى باصطلاح «هز البطن» ليس فى صالحه من الناحية الفنية .

قد يكون هز البطن ذا معنى فى الرقصة التى تؤديها الراقصة ولكن أن تعتمد الراقصة كلية على هز البطن فى أداء نمرتها بحيث تركز كل مهارتها فى هذه

الحركة فهذا معناه تقييد الرقص الشرقى داخل قيود تمنعه من الانطلاق ، لأن بقية أجزاء الجسم لا تقل جمالاً فى حركتها عن هز البطن إن لم تكن أكثر رشاقة ، ويقول خبراء الرقص إن هذا الفن قادر على التعبير ليس فقط عن الانفعالات والمشاعر وحركات النفس والفكر بل عن دنيا الأحلام واللاواقع التى لا تحدها حدود وهذه الإمكانيات الضخمة تعتمد على منح كل أجزاء الجسم جميع طاقات التعبير الجمالى المتاحة بشرط أن يعمل كل جزء فى انسجام كامل مع الأجزاء الأخرى ، وإذا استدعى أسلوب الرقصة ومغزاها التركيز على جزء من الجسم بالذات فيجب ألا تهمل الأجزاء الأخرى التى تعمل فى الظل لأن حركتها مكملة لبعضها البعض ولا يكمل معنى الرقصة إلا بهذا الانسجام بين حركات مختلف أجزاء الجسم . ولذلك فإن التركيز على هز البطن لا يفتح دنيا الأحلام واللاواقع فى شموليتها وبهجتها ولكنه ينحصر فى دنيا الأحلام المراهقة فقط ، وهى دنيا تضع الإثارة الجنسية قبل الإثارة الفنية ، وتحول جسم الراقصة الجميل إلى مجرد جسد مرغوب فيه ، وهذا لا يمكن أن يكون هدف الفن الرفيع بأية حال من الأحوال ، وتقول خبيرة الرقص المجرية أليس بيترز التى أتت لزيارة مصر عام ١٩٥٤ أن هناك إمكانيات تعبيرية كثيرة تكمن فى الرقص الشرقى ولم تستغل بعد ، وكانت تود ألا ترى هذه التشابه بين حركات الرقص عند كل راقصة ، وشبهت الرقص الشرقى حاليا بأنه المادة الخام لهذا الفن ، التى ما زالت فى حاجة ملحة إلى تطوير وتهذيب وتشكيل ينتقل به من مرحلة الكاباريه التى تستهدف التسلية والترفيه ليس إلا إلى مرحلة المسرح الجاد التى تثير إحساسات الجمال والانفعال الروحى ، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق اعتبار البطن مجرد جزء عادى من أجزاء الجسم .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الرقص العالمى باختلاف أشكاله وتعدد أنماطه وألوانه لوجدنا أنه تطور بطريقة أو بأخرى، ويلاحظ تطوره ممثلا فى حركات الجسم ، والهدف من هذا التطور هو التخلص تدريجيا من الأشكال المعقدة التى كانت تؤدى فى حالات كثيرة إلى أوضاع غير طبيعية للجسم . ويبدو هذا واضحا فى الرقص الكلاسيكى الأوروبى الذى بدأ بالتعقيد فى أصوله الأولى ولكنه تعثر بسبب الافتعال والاصطناع وبسبب منافسة الرقصات الفولكلورية بكل بساطتها وعفويتها وانطلاقاتها . ولذلك عمد الرقص الكلاسيكى إلى تبسيط الأشكال المقيدة له واتخذ

من الإيقاع الموسيقى الأساس له بدلا من الرشاقة والأناقة، اللتين تفرضهما روح المجتمع الأرستقراطى المعاصر . ويبدو أن الرقص الشرقى لم يتطور لأنه بدأ بداية سهلة وبسيطة ولكن هذا لا يعنى أن الرقص العالمى انتهى إلى حيث بدأ الرقص الشرقى ، فهناك اختلافات جذرية وحضارية لا يمكن التغاضى عنها برغم أن كليهما بدأ فى بلاط الملوك والسلاطين ، فالرقص الكلاسيكى بدأ جماعيا بينما بدأ الرقص التركى أو الشرقى فرديا وهذا فارق قد يبدو بسيطا من الناحية الظاهرية ولكنه من الناحية الفنية فارق عميق الأثر على كل منهما . ففى الرقص الكلاسيكى لابد من إلزام الراقصة بالمشاركة الفعلية مع أفراد المجموعة وبتركيز انتباهها تركيزاً تاماً بحيث تتحول إلى لمسة فى اللوحة الراقصة وليست كل شيء ، والشدة فى تطبيق القوانين الخاصة بفن الرقص ترجع إلى التدريبات المنظمة ثم بالتطوير المطرد الذى تكفله الدراسات الأخرى فى الموسيقى والفنون التشكيلية ، والراقصة يجب أن تكون تلميذة مطيعة للمدرب بحيث تنفذ كل ما يطلب منها بكل دقة وحرص ، وهذه الطريقة المتبعة فى الرقص الكلاسيكى الجماعى تطور الإحساسات التى تصل من خلالها إلى ملكة نقد سليمة تضمن لها سلامة الحكم على مدى التقدم المستمر سواء فيما يتعلق بأخطائها هى أو بأخطاء من حولها . فهى ترى نفسها دائما مرآة الراقصات والراقصين الذين يعملون معها فى نفس اللوحة ، أما الراقصة الشرقية فترقص فى فراغ ولاترى نفسها إلا فى مرآة الجمهور الذى يبدى استحسانه أو استهجانه على أساس مزاج عابر قوامه شتى الإحساسات المتناقضة والمتعارضة التى لايمكن أن تشكل معياراً أو مقياساً ثابتا يضمن التقدم المستمر للراقصة. من هنا كان افتقار الرقص الشرقى إلى التطوير والخروج به إلى المجال العالمى .

والتطور لابد أن يكون على أساس علمى بحيث يمكن تطعيم الرقص الشرقى بأساليب أخرى من الرقص توسع من أفقه ولا تجعله قاصراً على راقصة تتحرك على المسرح أمام فرقة موسيقية من الرجال تلبس الملابس الأوروبية بحيث يبدو انفصام واضح بين الحركة والخلفية المسرحية ، وخير تطوير هو الذى يقوم على البحث عن جذورها الفنية ، ولعل الجذور الأولى تتمثل فى الرقص الفرعونى الذى نجده مرسوما بكل تفاصيله على جدران المعابد والمقابر، وقد قامت فرقة رضا

والفرقة القومية للفنون الشعبية بإضافات فى هذا المجال ، ولكن هذا الفصل يقتصر على الرقص الشرقى الذى تؤديه راقصة بمفردها على المسرح بحيث يفتح لها رؤية جديد تستطيع من خلالها أن تتطور وتستمر حتى لا تؤدى نفس الحركات طوال عمرها الفنى مما يحول فنها إلى مجرد حرفة محدودة لا ابتكار فيها ولا تنوع .

برغم أن الرقص الفرعونى يميل إلى الرقص الجماعى الذى يؤديه أفراد من الجنسين إلا أننا نستطيع أن نجد بعض النماذج التى تقوم فيها الراقصة بالرقص بمفردها أمام مجموعة من النظارة، ويقول ج. جاردنز ويلكنسون فى كتابه «أساليب الحياة عند قدماء المصريين» إن الرقص الفرعونى القديم كان يتكون من سلسلة متتابعة من المناظر تحاول الراقصة خلالها عرض تشكيلة واسعة من الحركات، وكانت ترقص أحياناً على أنغام بطيئة تتمشى مع أسلوب الحركة ، فى حين فضلت بعض الراقصات الخطوات الزاخرة بالحركة والحيوية والمنسجمة مع أنغام من نفس النوع. وكانت الفتيات الجميلات فى بعض الأحيان يعزفن على الطنابير أو بالمزامير خلف الراقصة، وأحياناً أخرى يتناوبن الرقص والعزف معها . وكانت الموسيقى التى تصاحب الرقص مشتملة أحياناً على عدد كبير من الآلات مثل الجنك والكنارة والطنبور والجيتار والمزمار والدف ، وقد يكتفى فى أحيان أخرى بتصفيق الأيدى أو طرقعة الأصابع أو قرع الطبول المميز لأسلوب الرقص الفرعونى ، وكانت الراقصات فى رقة راقصات الباليه الحديث . وقد أغرمت الراقصة المصرية القديمة منذ آلاف السنين بالدوران حول نفسها مع الاعتماد على ساق واحدة، وكان مستوى الرقص يتوقف على المقدرة الفردية للراقصة ومدى إلمامها بفنها من ناحية، وعلى ذوق النظارة التى ترقص من أجلهم من ناحية أخرى . وهنا يقترب الرقص المصرى القديم من الرقص الشرقى المعاصر فى التركيز على المهارة الفردية للراقصة، ولكن الراقصة المصرية القديمة كانت ترتدى عباءة طويلة فضفاضة صنعت من نسيج رقيق شفاف تسمح بمشاهدة شكل وحركة أعضاء الجسم ، كما كانت ترتدى فى بعض المناسبات مجرد أحزمة ضيقة مزخرفة كأطر تبرز جمال جسمها ورقته .

وجرت العادة على دعوة موسيقيات وراقصات محترفات إلى المآدب والاحتفالات لتسلية المدعوين بالموسيقى والرقص ، وقد رقص المصريون فى المعابد تمجيداً لمعبوداتهم . كما رقصوا خارجها فى الاحتفالات الدينية، وقد اقتبس اليهود

هذه العادة منهم . ومن هنا كانت المسحة الدينية المرتبطة بالرقص القديم؛ ولذلك لم تكن هناك غضاضة فى أن تقف الراقصة شبه عارية لأن الإحساس بما تمثله من الرموز والطقوس الدينية كان أقوى من التركيز على جسدها كبؤرة للإثارة الجنسية، وكان المصريون يعتقدون أن هذا العرى قادر على طرد الأرواح الشريرة التى لا تستطيع أن تتحدى الجمال الذى خلقته الآلهة، وخاصة إذا كان يتحرك بهذه الحيوية والانطلاق .

ويمكن تطوير الزى الشرقى للراقصة إذا ما ألقت بنظرة إلى ماكانت ترتديه زميلاتها فى مصر القديمة . يقول «أدولف إرمان» فى كتابه «الحياة المصرية فى العصور الأولى» إن مقابر بنى حسن تقدم لنا الكثير من النماذج لأزياء الراقصات، فكانت الراقصة تتحلى بالقلائد والأساور والخلاخيل وتجمل شعرها بأكاليل الزهر، وتكسو صدرها بالشرائط ذات الألوان المنسجمة ، وتجدل شعرها فى ضفائر تشبه ذيول الخيل الصغيرة ، وتثقل أطرافها بكرات فضية أو ذهبية مما يكسب صاحبتها مظهراً رشيقًا فى أثناء الرقص .

وكانت الملابس تتنوع باختلاف الرقصة وأسلوبها ، وغالباً ما تستمد الراقصة حركاته من حركات الطيور والحيوانات ، وقد أغرمت الراقصات بتقليد الثعبان فى حركاته التى تتشابه كثيرًا مع حركات الراقصة الشرقية المعاصرة التى تتميز بالمرونة والنعومة والليونة، والتى تستمر على نفس النهج الذى سارت عليه زميلاتها منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، وذلك فى تقليد حركات الحيوانات والطيور الرشيقة التى يمكن أن تجد فيها أية راقصة مادة خصبة للتجديد والابتكار وتطويعها لأسلوبها الخاص .

ولا شك أن الزى الذى ترتديه يساعدها كثيرا على الإيحاء بمغزى الرقصة ومعناها لدى الجمهور . وقد حاولت راقصات مصر بصفة خاصة من قبل استلهام حركات جديدة من الحياة البدوية والريفية والسواحلية والشعبية ولكن هذه المحاولات لم تخرج عن نطاق تغيير بدلة الرقص عن طريق منحها خطوط الزى البدوى أو الريفى ... إلخ، أما الحركات فظلت كما هى ، ولذلك لم يتطور الرقص الشرقى كثيرا .

وفى كتاب الباحث الألمانى ا. فايدمان عن «مصر القديمة» نجد فصلا مستقلا عن الرقص الفرعونى يمكن أن يوحى إلينا بأفكار جديدة وأساليب مبتكرة لتطوير الرقص الشرقى ، فيقول : إن الرقص كان عظيم الأهمية بالنسبة لقدماء المصريين وخاصة بالنسبة للتعبير عن أفراحهم ، وكانت الراقصات يصممن رقصات خاصة فى أعياد الحصاد إكراماً للمعبود «مين» إله الخصب، وهى رقصات تعبر عن الامتنان العميق والعرفان بالجميل للتجدد الموجود فى الحياة . وكانت الراقصة تبدأ بخطوات افتتاحية بطيئة كأنها مستغرقة فى صلاة عميقة، ولكن سرعان ما تأخذ فى تحريك يديها وقدميها بكل ما لديها من قوة للتعبير عن الخصب والنماء والحيوية. وبعد ذلك تعود حركاتها إلى نفس الهدوء والرزانة ، وكان يحيط بالراقصة عازفات يجلسن على شلت وثيرة على الأرض حتى لا يشوشن على حركاتها بوجودهن خلفها على المستوى العالى ، وكانت ملابس العازفات تتشابه كثيراً مع ملابس الراقصة بحيث يشكلن ما نسميه اليوم بـ «اللوحة الحية» وهذا عكس ما يحدث الآن بالنسبة للراقصة التى ترتدى الزى الشرقى التقليدى بينما يجلس خلفها عازفون من الرجال يرتدون الملابس الإفرنجية ويعزفون على الآلات التى تجمع بين الشرقية والغربية مما يحدث نوعا من الانفصام فى هارمونية اللوحة الراقصة .

وأيضا كانت هناك فى مصر القديمة رقصة العصا التى تبرز فيها مهارة الراقصة فى تحريك العصا حركات توحى بالدفاع عن النفس وطرد الأرواح الشريرة، ورقصة الغزال والطاووس وبقية الرقصات التى توحى بحب الإنسان لمظاهر الطبيعة فى أشكالها المختلفة ، لكن معظم هذه الرقصات التى كانت تتميز بأن تضم الراقصة يديها فوق رأسها فى خطوات أقرب إلى المشى منها إلى الرقص ، كان ذلك فى العصور الأولى ، أما فى العصور المتأخرة فقد أضحت حركات الراقصات بعد ذلك أكثر انطلاقاً .

ويقول بيير مونتيه فى كتابه « مناظر فى الحياة الخاصة من القبور المصرية من عهد الإمبراطورية القديمة» إن الراقصة فى العصور المصرية المتأخرة كانت تميل بجسدها إلى الخلف وهى واقفة على ساق ورافعة الأخرى إلى الأمام . وكانت تضبط الإيقاع أحياناً بطرق عصا ذات رأسين فى نهايتها يتدلى فى آخر كل منهما كرتان من المعدن الخفيف بحيث تحدثان إيقاعاً موسيقيا رناناً عند التلامس أو الطرق .

كانت بعض الراقصات يعمدن إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهاداً، لا يقدر أى فرد على ممارستها؛ لأنها تتطلب لياقة بدنية عالية وتحتاج إلى تدريب طويل شاق ، وفى كتاب «الرقص المصرى القديم» تقدم لنا إيرينا ليكسوفا عدة نماذج لهذه الحركات نرى فيها الراقصة وقد وقفت على ساق واحدة بينما رفعت الثانية إلى أعلى ، مع ميل جذعها إلى الخلف ، فى حين تمتد ذراعاها إلى الأمام فى وضع مواز للساق المرفوعة . وهذا الوضع يمثل فى الواقع جزءاً من حركة متكاملة، وهو بالغ الصعوبة نظراً لتضمنه تحريك أعضاء الجسم فى مستويات قائمة ، ورفع الساق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند ، وكانت «القنطرة» أحد أوضاع الرقص الشعبية المحبوبة ، فيها تقرب الراقصة ما بين يديها وقدميها حتى تتخذ وضع القنطرة المقوس أو تباعد بين يديها وقدميها حتى تتحول إلى الوضع المستلقى. وأيضا كانت الراقصة ترتكز على يديها فوق الأرض وتقوم بتقويس جسمها بحيث تتمكن من رفع الجزء الأعلى من جسمها مع انعطاف الرأس ، ورفع الساقين وثنيهما فى محاولة للمس رأسها بها .

وأحياناً كانت الراقصة تقفز إلى ارتفاع بسيط مستخدمة اللحظة التى يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض فى سحب ساقيها بسرعة نحو جسمها ثم بسطها ثانية، وبذلك يخيل للمتفرج أن الجزء الأعلى من جسم الراقصة ظل ثابتا، وأن الساقين فقط هما اللتان تنطلقان بالتناوب نحو الجسم أو بعيداً عنه، أو أن الراقصة تثب بكل جسمها إلى الأمام بينما هى لا تفعل ذلك فى الواقع .

وغالبا ما تحكى الراقصة بحركاتها قصة بسيطة وقصيرة جداً ، وهذه القصة هى التى تربط حركاتها فى وحدة فنية متكاملة تمنحها الأثر العام والمعنى الكلى لها، وغالبا ما يندمج الجمهور فى فك رموز الحركات بحيث يستنبط القصة من الحركات التجريدية التى تقترب فى بعض الأحيان من فن التمثيل الصامت (البانتوميم). وتعتمد الراقصة فى هذا على حركات السيقان والأذرع والجذع لأنها الأجزاء التى يمكن أن يراها المتفرجون عن بعد ، أما حركات الأصابع وتعبيرات الوجه فلا يمكن أن تصل إلا إلى جمهور الصفوف الأولى من المسرح. وعندما تقوم السيقان والأذرع والجذع بالتعبير عن رموز القصة أو الحدوتة فإن تفسير الجمهور لهذه الرموز يجعل دوره أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة السلبية، وذلك عن طريق إضافة المتعة الذهنية إلى المنظر الحسى .

وبالنسبة لحركات الساقين فكانت الراقصة المصرية القديمة تضع الساق التى يرتكز عليها كل ثقل الجسم على الأرض على طول باطن القدم ، أما الساق الأخرى فترفع ممدودة أو مثنية قليلا مع انعطاف أصابع القدم دائما إلى أسفل . ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العقب المرتكز على الأرض إلى أعلى وخفض الساق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولا ، ثم بعد ذلك بكل باطن القدم. وكان كعب القدم الذى يرتكز عليه الجسم يرفع بمجرد وضع الساق الأخرى مما أكسب تلك الحركة بعض المرونة . وأحياناً كانت الراقصة تبدأ بخطوات طويلة مع رفع السيقان فى أوضاع عمودية ثم تتحول إلى الجمهور وتواجهه بحركات متناسقة من الأقدام تتمشى مع إيقاعات الموسيقى ، وأيضا كان القفز عنصرا استخدم بكثرة فى الرقص كاستخدام الخطوات ، وفى وضع القفز كانت الساق الأمامية مبسوطة تماماً وترتكز فعلا على الأرض، أما الساق الخلفية فمثنية عند الركبة ولا تزال مرفوعة ، وينتقل بعد ذلك مركز الثقل لكل الجسم فوق الساق الأمامية فى وضع مقوس .

أما بالنسبة لحركات الأذرع فتمتاز بحركة أكثر عن السيقان لأنها لا تتحمل ثقل الجسم إذا كانت مشغولة أو تتطلب حركات أو أوضاع الجسم إشراكها . وتساهم الأيدى فى الإيقاع عن طريق استعمال العصا والصاجات والتصفيق وطرقعة الأصابع، وتتطلب بعض حركات وأوضاع الجسم تحريكات معينة للأذرع يتعذر بدونها الوصول إلى تلك الحركات أو الأوضاع ، فتحافظ الراقصة مثلا على توازن الجزء المائل من جسمها بفرد ذراعيها لأن أقل نقل لمركز الثقل سيؤدى إلى فقدان الراقصة لتوازنها ثم سقوطها وأحياناً تدور الراقصة حول نفسها فى نطاق ٣٦٠درجة ، وهى تبدأ بتطويح ذراعيها فى اتجاه مضاد لاتجاه دورانها حول نفسها ، بطريقة تجعل الجسم يتجه بعامل القوة الطردية فى الاتجاه المطلوب ثم تمد إحدى ذراعيها فى اتجاه الدوران الذى يكون فى بادئ الأمر بطيئا ثم سريعا فى النهاية. وهى تبقى اليد الثانية ممدودة كذلك لتحصل على نوع من الثبات أثناء الدوران . وبتخفيف حركات الأذرع تارة وتشديدها تارة أخرى تدور الراقصة فى نطاق ٣٦٠ درجة دون أن تتجاوز مدى الدورة الكاملة ، وأحياناً يؤدى تطويح الأذرع بالراقصات الواقفات على ساق واحدة إلى القفز فى حركات مضادة لحركات الأذرع بفعل قوة الطرد . وفى الرقص المصرى القديم كان الوضع المعتاد للأذرع هو فردها مع ثنيها عند المرفق بحيث تتقابل راحات الأيدى المقلوبة فوق الرأس تقريبا .

ولعل من الأشـيـاء التى تثـيـر اهـتـمـامنا بملاحظة المدى الذى وصلت إليـه الراقصة المصرية القديمة فى تمثيل موضوع ما أو فكرة . فالراقصة التى تمثل الريح مثلا ليس لها من هدف سوى توضيح اتجاه وقوة الريح بمد ذراعيها ، وعندما تريد التعبير عن التجاوب مع شخص ما فإنها تمد ذراعها مع ثنيها قليلا وكثيرا بحيث يصبح الكف فى مستوى الرأس ، وإذا أرادت أن تعبر عن شعورها بالرضى والسعادة فإنها تجعل يدها اليسرى تتدلى بحرية بينما تثنى يدها اليمنى عند المرفق بحيث تلاصق القلب .

وكثيرا ما نجد حركات الأذرع والأيدى تتوافق مع حركات السيقان والأقدام، فتقف الراقصة مثلا على ساقها اليمنى مع تدلى ذراعها اليمنى بحرية فوق الجسم فى حين أن الساق اليسرى والذراع اليسرى ترتفعان بانحناء بسيط ، ويلاحظ فى الرقص المصرى القديم أن الراقصات قد ابتعدن عن كل الحركات التى تستلزم توتراً فى العضلات حتى يتجنبن طابع الصلابة الذى لا يريح المتفرج.

يمكن تصنيف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى : ميل للأمام، انعطاف للخلف، انعطاف جانبى ، التفاف بالأرداف ، وبالوسط ، وبالكف، ويمكن للراقصة أن تجمع بين هذه الحركات وتمارسها مع بقاء العمود الفقرى مستقيما وعموديا ، ومع إمالته إلى الأمام أو إلى الخلف ، وأسلوب التنفيذ يعتمد على مدى الحركات الذى يتراوح بين الاعتدال والمبالغة أو بين الحركات السريعة والبطيئة ، وإذا قارنا حركات الجذع بحركات الأطراف نجد أن حركة الجذع فى بعض الأحيان تكون هى السائدة ، وفى أحيان أخرى تتعادل حركات الجذع مع الأطراف، أو يلعب الجذع دوراً ثانويا ، وقد تتوقف حركات الجذع والأطراف عندما تحاول الراقصة بتصليبها لجسمها الإيحاء إلى المتفرج بتوتر جسمى أو عقلى . فأسلوب التنفيذ يتغير حسب الراقصة وطريقة توصيلها المعنى للجمهور .

تلك بعض الاقتـراحات التى يمكن أن تقـدم إلينا رؤية جـديدة لفن الرقص الشرقى الذى تعودنا أن نتكلم عنه باستعلاء كنوع من الأرستقراطية الفكرية بينما نبتهج كثيراً عند مشاهدتنا له ، ولا فائدة من تجاهله لأنه ظاهرة موجودة فى حياتنا الفنية بطريقة أو بأخرى . ومن الأفضل أن نواليها بالتطوير والتوجيه والدراسة العلمية حتى نستطيع تصديره إلى الخارج دون خجل ، ونحن واثقون أن راقصاتنا

الشرقيات على أتم استعداد لأن تنتهج كل منهن أسلوبا منفردا عن الأخرى بحيث تضيف من عندها إلى هذا الفن ، ولا تصبح مجرد محترفة تؤدى حركات مكررة ومحفوظة عن ظهر قلب، لأن الاحتراف المهنى هو أكبر عدو للفن الأصيل الذى يميل بطبيعته إلى التجديد والابتكار والإضافة .

★ ★ ★

(١٤)
الســوناتا

تعد السوناتا من الأسس التى تنهض عليها الأشكال الموسيقية الأخرى بصفة عامة . ذلك أنها شكل موسيقى يتميز بالوضوح المدهش ، والحيوية المطلقة ، وغير ذلك من الخصائص التى ظلت تميزها منذ مراحلها الأولى حتى الآن . فالمنطق المتماسك الذى يكمن فى صيغتها التى تبلورت فى فجر ميلادها ، بالإضافة إلى مرونتها التى تجلت بين أيدى المؤلفين المحدثين ، كل هذا أثبت قدرتها المستمرة فى السيطرة على خيال كل المبدعين الموسيقيين لمدة تقرب من القرنين .

ومن الضرورى أن نفرق بين السوناتا كشكل موسيقى له شخصيته المستقلة وبين السوناتا كمنهج فى التأليف الموسيقى . فهى كمنهج تعنى حدوداً أبعد بكثير من حدود الشكل الموسيقى المتعارف عليه ، فكل سيمفونية -مثلا- عبارة عن سوناتا مكتوبة للأوركسترا ، وكل رباعية وترية عبارة عن سوناتا لأربع وتريات ، وكل كونشيرتو سوناتا لآلة مفردة ومعها الأوركسترا . وقد كتبت معظم الافتتاحيات على نهج الحركة الأولى من السوناتا . أما الاستعمال الشائع لمصطلح السوناتا فيرتبط بالمؤلفات الموسيقية التى كتبت لآلة واحدة سواء أكانت بمصاحبة البيانو أو بدونها . لكن هذا المصطلح لا يكفى فى الواقع لكى يحتوى كل الأشكال والصيغ الموسيقية التى نهضت أساساً على السوناتا كشكل أو كمنهج فى التأليف الموسيقى .

والسوناتا كشكل موسيقى تتميز بالمرونة والسلاسة والبساطة التى تساعد المستمع العادى أن يفهمها بالإضافة إلى الاستمتاع بها . فهى ليست فى تعقيد «الفوجة» ذلك الشكل الموسيقى الذى يعتمد فى أسلوب كتابته على إرسال جملة موسيقية يلاحقها تكرار للجملة نفسها بعد قليل من صوت آخر ومن مقام اخر مع استمرار الجملة الأولى، ثم تلاحقهما الجملة نفسها من صوت مختلف آخر وهكذا . ولهذا تكتب الفوجة عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات تتلاحق دائما فى استعراض هذه

الجملة التى تسمى بالموضوع . ومن بعد يستعرض موضوع آخر - بالملاحقة نفسها - يكون بمثابة الرد على الموضوع الأساسى ومتعارضا معه فى الطابع ، ولذا يسمى الموضوع المضاد . وعند الختام قد تتتابع ملاحقة الأصوات فى استعراض الجمل النهائية بفواصل قصيرة فيما بينها ، وربما يستغنى المؤلف الموسيقى عن هذه الفواصل القصيرة ويستبدلها بخاتمة عادية. وقد تشتمل الفوجة على موضوع أساسى واحد أو أكثر ، ومتى اشتملت على أكثر من موضوع فلابد لكل واحد منها من موضوعه المضاد وهكذا .

أما السوناتا فليست بهذا التعقيد والتركيب ، إنها تعتمد على الخطوط اللحنية الأساسية التى تشكل أقسامها الكبيرة ، ويمكن للمؤلف الموسيقى أن يتلاعب بهذه الخطوط، وأن يدخل فيها ما يشاء من تنويعات على مستوى حركاتها الثلاث أو الأربع. وأحياناً يشار إلى شكل السوناتا على أنه «سوناتا أليجرو» أو شكل الحركة الأولى على أساس أن معظم الحركات الأولى فى السوناتا تعتمد على إيقاع الأليجرو أو الإيقاع السريع . كما يجب إدراك المفاهيم المختلفة للسوناتا على مر العصور ، فإذا ذكرت -مثلاً- سوناتا الكمان أو البيانو لهاندل أو باخ فلا يقصد بها الشكل المذكور . لأن السوناتا فى ذلك الوقت كانت تستخدم كاصطلاح مضاد للكانتاتا، فقد كانت السوناتا تعزف فقط في حين كانت الكانتاتا تغنى، ولذلك لم تكن السوناتا فى ذلك الحين تتشابه مع الشكل الذى تبلور فيما بعد على يدى كل من موزارت وهايدن.

ويقال إن السوناتا كشكل موسيقى كانت من ابتكار ابن باخ: كارل فيليب إيمانويل باخ الذى يعد من أوائل المؤلفين الموسيقيين الذين جربوا استخدام الشكل الجديد للسوناتا : وبلوروا خطوطها الكلاسيكية التى نضجت فيما بعد بفضل هايدن وموزارت . ثم جاء بيتهوفن ليستخدم كل عبقريته فى توسيع رقعة التقاليد التى ارتبطت بشكل السوناتا فى عصره ، ثم تبعه كل من شومان وبرامز اللذان أضافا أبعادًا جديدة لهذا الشكل الموسيقى ، وإن لم تكن فى شمولية إبداع بيتهوفن . وقد تطور شكل السوناتا فى العصر الحديث لدرجة أنه أصبح من الصعب التعرف عليه فى بعض الأحيان ، لكنه مع ذلك ظل محتفظا بروحه وجوهره إلى حد بعيد . ذلك أن الإيحاءات السيكولوجية التى تثيرها السوناتا الحديثة فى نفس المستمع تقترب كثيراً من منابع السوناتا الأم.

والسوناتا -بصفة عامة- تنقسم إلى ثلاثة أقسام بنائية ، الأول قسم الاستعراض حيث يستعرض المؤلف ألحانه ، والثانى قسم التفاعل حيث يستطرد المؤلف بأجزاء من ألحانه التى استعرضهاأو يشتق منها ألحاناً وجملا موسيقية أخرى ، ثم القسم الثالث وهو قسم التلخيص الذى يشتمل على استعادة لاستعراض الألحان بأسلوب مغاير يشعر المستمع بحلول الختام . وتتراوح حركات السوناتا بين ثلاث وأربع حركات . وهناك بعض نماذج للسوناتا تتكون من حركتين ، وحديثا كتب البعض سوناتا من حركة واحدة ، لكنها كلها حالات استثنائية . ولعل أبرز الفروق بين الحركات المختلفة تتمثل أساساً فى الإيقاع . ففى السوناتا ذات الحركات الثلاث ينقسم الإيقاع إلى : سريع - بطىء - سريع ، وفى الحركات الأربع ينقسم عادة إلى: سريع - بطىء - سريع معتدل - سريع جداً .

وكثيرا ما يتساءل المثقفون عن البناء الذى يربط فيما بين هذه الحركات الثلاث أو الأربع ؟! لكن الواقع يؤكد لنا أنه لم يحدث أن وصل أى ناقد أو دارس متعمق إلى إجابة شافية لهذا التساؤل . ذلك أن التعود على الاستماع يجعل المستمع يشعر نفسيا بانتماء هذه الحركات بعضها إلى بعض . ومع ذلك فإنه من الصعب بل من المستحيل إحلال حركة فى سوناتا محل حركة أخرى فى سوناتا أخرى حتى لو كانت من نفس الإيقاع والمقام . ولو حدث هذا فلابد من وقوع خلل أو انهيار فى البناء الموسيقى كله لكل من السوناتتين . وهذا دليل على التناسق الجوهرى الذى يكمن فى روح السوناتا ذاتها كشكل موسيقى محدد وله تقاليده الخاصة به. وحتى فى المراحل المبكرة للسوناتا كان الربط بين حركات السوناتا الواحدة يعتمد أساساً على حاجة الأصوات إلى التوازن والتضاد وعلاقات التناغم المفيدة فى البناء ، ولم يكن المؤلفون فى ذلك الوقت المبكر يهتمون بالعقبات الجوهرية الكامنة داخل الحركات ذاتها . لكن مع انتشار ما سمى بالشكل الدائرى للسوناتا ، فإن المؤلفين حاولوا ربط حركاتهم من خلال وحدة الموضوع فى حين احتفظوا بالخصائص العامة المميزة لاستقلالية الحركات .

وكما قلنا من قبل فإن الحركة الأولى فى شكل السوناتا بصفة عامة تعتمد على الأليجرو أو الإيقاع السريع ، وهذا ما ينطبق على السيمفونيات والرباعيات الوترية وغير ذلك من الأشكال الموسيقية التى تنهض على شكل السوناتا الأليجرو.

أما الحركة الثانية فيطلق عليها مجازاً الحركة البطيئة؛ لأنه لا يوجد فى الواقع الموسيقى ما يعتبر حركة بطيئة ، لأن إيقاعها يتنوع من كاتب لآخر ، ويصب فى قوالب عديدة، فمثلاً يمكن أن تتكون من موضوع وتنويعة، أو ربما تكون تطبيقا بطيئا لشكل الروندو القصير أو الطويل على حد سواء ، وهو الشكل الذى تتكرر فيه نغمة معينة من حين لآخر بأسلوب سريع وخفيف ، وربما تكون أبسط من كل هذا فى اعتمادها على الشكل العادى للحركة ذات الأقسام الثلاثة، ولكن من النادر أن تتشابه الحركة الثانية تماما مع شكل سوناتا الحركة الأولى . وعلى المستمع الواعى أن يضع فى اعتباره هذه الفروق المتعددة عند إصغائه للحركة البطيئة .

أما الحركة الثالثة فيه عادة سريعة جدا وخفيفة (مينوتو أو اسكيرتزو) . ففى الأعمال المبكرة لهايدن وموزارت كانت مينوتو ، ثم ساد الاسكيرتزو فيما بعد . وفى الحالتين فإنه يعتمد على القسم ذى الأجزاء الثلاثة - ا - ب - ا .

وأحيانا تتبادل كل من الحركة الثانية والثالثة الأصوات والتنويعات بدلا من حصر الحركة الثانية فى البطىء والثالثة فى السريع ، وربما أصبح إيقاع الثانية سريعا ، والثالثة بطيئاً .

أما الحركة الرابعة أو الختام فغالبا مايكون بإيقاع الروندو الطويل أو صيغة السوناتا الأليجرو . ومن ثم يمكننا القول بأن الحركة الأولى من السوناتا هى التى اكتسبت ملامح مميزة يمكن التعرف عليها بسهولة، أما الحركات التالية فهى زئبقية إلى حد كبير وتترك مجال الاجتهاد مفتوحا لكل المحاولات والإضافات الجديدة . منها على سبيل المثال السوناتا ذات الحركة الواحدة التى تنقسم إلى نوعين: نوع يعتمد على المعالجة المطولة لشكل الحركة الأولى، ونوع يحاول احتواء كل الحركات الأربع فى إطار الحركة الواحدة . أما السوناتا ذات الحركتين فمن الصعب وضعها تحت بند معين أو فى إطار نقدى محدد .

ومهما تعددت الاجتهادات فى صياغة السوناتا فإنها لا تبتعد كثيراً عن شكلها (ا . ب . ا) أو الأقسام الثلاثة : الاستعراض والتفاعل والتلخيص . فالاستعراض يحتوى على موضوع أول ، وموضوع ثان ثم موضوع ختامى . وتغلب الخاصية الدرامية على الموضوع الأول الذى يسميه بعض النقاد الموضوع «الذكر» ، ويشكل دائما المقام الرئيسى ، أما الموضوع الثانى فتغلب عليه الصفة الغنائية أو «الأنثوية» ،

ويشكل دائما المقام السائد، أما الموضوع الثالث فيقل فى أهميته ودلالته عن الموضوعين الأولين لكنه ينتمى أيضا إلى المقام السائد.

أما قسم التفاعل فيتميز بالحرية فى التشكيل والصياغة بالنسبة للمادة الموسيقية التى قدمت من خلال الاستعراض ، وأحياناً يضيف مادة جديدة إليها بحيث ينتقل من مرحلة التنويع إلى مرحلة التطوير . وفى هذا القسم أيضا تنطلق الموسيقى إلى مقامات جديدة لم ترد فى قسم الاستعراض. أما قسم التلخيص فيعيد تأكيد الموضوعات التى وردت من قبل فى الاستعراض ، باستثناء أن كل الموضوعات تعود لكى تندرج تحت لواء المقام الرئيسى .

ويضيق بنا المقام لشرح تأثير السوناتا - كشكل وكمنهج - على أساليب التأليف الموسيقى المتعددة، لكنها بصفة عامة تشكل حجر زاوية فى فن كل مؤلف موسيقى سواء مارس كتابتها أو ركز إبداعه فى مجالات موسيقية أخرى. والمؤلف الذى لا يستطيع التمكن من أسرارها -سواء على مستوى النظرية أو التطبيق- لن يقدر على كتابة عمل موسيقى له شأن يذكر . ذلك أن السوناتا هى البوابة الرئيسية المؤدية إلى عالم الموسيقى المبهر.

★ ★ ★

(١٥)
السـيرك

عـرف الإنسـان السـيـرك فـى أيام الإمبـراطورية الرومـانيـة القـديمة التى كانت تمجد القوة والعنف والغلبة فى كل صورها وخاصـة الجثمانية لأن اعتماد الإنسان على الآلة لم يكن قـد تعـدى المحـراث والنورج والطنبـور فى وقت السلم والسـيف والعـربة العـسكرية فى وقت الحـرب، ولذلك كـانت القـوة الجثمـانيـة مـجـالا كـبـيـرا لاسـتـعـراض البطولات ، وإذا كانت الحضـارة الإغـريقـيـة -التى سـبـقت الحضـارة الرومانية- لم تعرف السيرك فلأنها كانت تضع قوة الفكر والعقل فى المرتبة الأولى قبل قوة الجسد والعضلات المفتولة . فالقوة الجسدية بالنسبة لها مجرد تكملة للقوة العقلية ، ولكن العقل يستطيع أن يستغنى فى أحوال كثيرة عن قوة الجسـد بينما الجسد مهما بلغ شأوا بعيدا من القوة والجبروت فإنه لا يمكن أن يستغنى عن قوة العقل وإلا تحول الإنسان إلى مجرد وحش مفترس يجوب الأحراش والغابات .

ولكن أباطرة الرومان مجدوا القوة الجسـدية وأشعلوا حمـيتهـا فى الشباب لأغـراض عسكرية وتوسـعيـة حتى تمد سلطانها على العالم القديم كله، وفى أوقات السلم كانت الدولة فى غاية الحرص على تذكير الشباب بعبادة القوة الجسدية، وكان السيرك من أهم الوسائل لتحقيق هذا الهدف؛ نظراً لشعبيته وعروضه التى تقدم على ساحة عريضة تجمع آلاف المتفرجين فى وقت واحد ، وكان السيرك الرومانى القديم يقترب فى شكله من تصميم الاستاد الرياضى الحديث ، فالمساحة التى تقدم عليها العروض تتخذ الشكل البيضاوى ومحاطة بمدرجات حجرية ، وكانت هذه المدرجات تستوعب حوالى ٣٨٥,٠٠٠ متفرج فى المتوسط ، وفى المساحة المخصصة للعرض كانت تقدم «النمر » الشعبية التى يعشـقها الجمهور وعلى رأسـها سباق العربات الحربية ذات العجلتين والحصان الواحد والتى تشبه إلى حد كبير عربة رمـسيس ، وأيضـا المسـابقـات الرياضـيـة : الماراثون والوثب العـالى بالخـيـول فـوق الحواجز والمصارعة سواء بين اثنين من المصارعين أو بين مصارع وأسـد مثلا .

وكانت المصارعة من العنف بحيث استخدمت فيها السيوف والرماح والشباك. ولم تكن تنتهى إلا بالقضاء على أحد المصارعين أو بالعفو عن المنهزم بأمر من الإمبراطور الذى كان يواظب على حضور هذه العروض العنيفة من أجل بث روح العنف والوحشية فى نفوس الشباب الرومانى تهيئة لإدخالهم الجيش . وكانت حمى القتال لا تقتصر على المصارعين بل سرت عدواها إلى الجمهور الذى كان يتحول إلى شعلة متحركة من العنف والزمجرة كما يفعل بعض جمهور كرة القدم فى المباريات الحاسمة فى أيامنا هذه .

وكان العرض المفضل لدى جمهور النظارة فى ذلك الوقت هو مشاهدة المصارعين الذين ينزلون إلى الحلبة لمصارعة الأسود ، وبذلك نستطيع القول بأن الأسد هو أول حيوان حاول الإنسان أن يظهر سيطرته عليه ويستعرضها أمام جمهور من المتفرجين ، وبالطبع فإن المصارعة كانت تنتهى بالقضاء على الأسد أو المصارع ، وأثناء ازدهار الدولة الرومانية تحولت مصارعة الأسود إلى ترويض لها بحيث كان العرض ينتهى بأن يطيع الأسد أوامر المصارع ويدخل إلى قفصه صاغراً ، ولكن هذا العرض المتحضر لم يكتب له أن يستمر طويلا؛ لأن المسيحية بعد ذلك بدأت فى الانتشار وأحس الأباطرة الرومانيون أن هذا الدين الجديد يهدد الإمبراطورية فى صميمها لأنه يملك من الأسلحة مالا يستطيع الجيش الرومانى بكل جبروته أن يقضى عليها ، فأسلحة روما كانت العنف والجبروت والقوة والإرهاب والتدمير والحرب بينما كانت أسلحة المسيحية متركزة فى الترحيب بالاستشهاد والسلام والمحبة وعدم مقاومة العنف بالعنف ، ولذلك بدأ الأباطرة فى محاولة عنيفة للقضاء على المسيحيين، وذلك بالتخلص منهم فى حلبات المصارعة ، فكانوا يلقون بهم إلى الأسود لكى تنهش لحمهم ، وبذلك انتهى العصر الذهبى للسيرك الرومانى القديم لأنه ترك الرياضة وأصبح أداة سياسية للقضاء على مقاومة جديدة لمبادئ العنف والحرب والتدمير .

ويقول الفيلسوف الفرنسى فولتير فى خطاب له عام ١٧٧٠ إلى مدام نيكر إنه قرأ بعض المخطوطات التى تدل على أن الرومان عرفوا مهرج السيرك الذى كان يقدم عروضه المضحكة والساخرة بين الفقرات العنيفة والمرهقة للأعصاب حتى يمكن الجمهور من لحظات استرخاء يسترد فيها أنفاسه اللاهثة استعدادا للفقرة

العنيفة التالية ، وفى نفس الخطاب يشرح فولتير لمدام نيكر أصل كلمة «Arena» «آرينا» وهى اللفظ اللاتينى الذى يطلق على «الحلبة» فيقول إن أصل هذه الكلمة عربى لأنها أتت من كلمة «عرين» أى المكان الذى يعيش فيه الأسد ، ولأن الأسود كانت تعيش فى أقفاص وحجرات ملحقة بالحلبة فقد أطلقت كلمة «آرينا» على كل المساحة البيضاوية التى تقدم عليها العروض المختلفة .

وبعد انهيار الدولة الرومانية اختفى هذا الشكل الأولى للسيرك واندثر على مر التاريخ ولم يعرف له أثر حتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى حين عرف السيرك بشكله الحديث المشهور به الآن ، فقد ولد السيرك الحديث على يد فارس إنجليزى يدعى فيليب آستلى عاش فى الفترة ما بين عامى ١٧٤٢ و ١٨١٤ ، والسبب الذى حوله من الفروسية إلى السيرك أنه كان فارسا فاشلا للغاية، وكثيراً ما سخر منه زملاؤه وكان مثاراً للنكات والقفشات ، ورغم أنه كان يملك من روح الدعابة ما ساعده على مقاومة هذه السخرية فإن تشعبه بروح الفروسية التى تحض على الكبرياء والعنجهية جعله يتخلى عن الفروسية ذاتها ويعمل متعهداً للحفلات المسرحية حتى يشبع حبه للكوميديا والفكاهة دون أن يكون شخصه مثاراً للسخرية والنكات، ولكنه ترك المسرح الذى لم يشبع روح الفروسية عنده ، وافتتح أول سيرك فى التاريخ الحديث فى لندن عام ١٧٧٠ ضم إليه كل الشباب الإنجليزى المتعطش لإبراز فتوته وقوته الجسمية ، ولكن السيرك لم يكن متنقلا كما عرف فيما بعد ، ولكن كان مقره ثابتا على ضفاف نهر التيمز بالقرب من مسرح جلوب الذى كان يعمل به شكسبير من قبل ، وكان يوم الأحد من كل أسبوع يزدحم بعلية القوم الذين يفدون من كل أنحاء لندن فى عرباتهم الفاخرة لمشاهدة عروض السيرك التى كانت تقدم فيما بين الساعة الثالثة والخامسة مساء قبل أن تغرب الشمس، وقد قدمت كل العروض المعروفة لدينا الآن من السير على الحبل المشدود واللعب على العقلة والمتوازيين والقفز وسط حلقات مشتعلة بالنار ، وكل أعمال السحر والشعوذة وترويض الحيوانات ابتداء من الأسود والنمور والخيول ومروراً بالقرود والنسانيس وانتهاء بالكلاب ، ويقال إن حب الإنجليز المشهور للكلاب قد بدأ من هذا السيرك لأن الكلاب كانت تقدم الفقرات التى تدل على ذكائها وحبها للإنسان وإخلاصها له ، ويقال أيضا إنه عندما مات فيليب آستلى عام ١٨١٤ أضربت كلاب السيرك عن

الطعـام حـزنا عليـه ولم تفلح كل المحـاولات فى إجـبـارهـا على الطعـام ومـاتت هى الأخـرى ، وأصبح الإنجليـز يضـربون المثل بإخلاص الكلاب بعـد هذه الحـادثة ومن يومها وهم يعشقون الكلاب ويحرصون على تدليلها بكل الوسائل الممكنة .

ولم تعرف الخيـمـة الكبيـرة للسـيـرك المتنقل من مكان إلى آخـر إلا فى القرن التاسع عشـر فى الولايات المتحدة الأمـريكيـة حيث كان من المعتاد أن ينتقل السيـرك بكل معداته ولاعبيه من مدينة إلى أخرى وخاصة فى الصيف وأوائل الخـريف وهى الفترة التى تعود الأمريكيون أن يتركوا فيها أعمالهم لقضاء الأجازات والإقبال على دور اللهو ومنها المسرح والسيرك ، وغالبا مـا كانت المصايف على المحيط والبحيرات هى التى تحظى بنصب خيمة السيـرك ، ونظرا لأن العمل فى السيـرك كان موسميا فلم تكن هناك حاجة إلى إنشاء مقر دائم ، وكانت الخيمة فكرة عملية لأنها لا تكلف أصحاب السيـرك إقامة بناء كبيـر وشراء أرض له أو تأجيرها ، وأيضـا تسهل مهمـة الانتقال إلى الأماكن التى يتجمع فيها أكبر عدد من المتفرجين وبذلك يزداد الإقبال والدخل الاقتصادى . وكان السيـرك الأمـريكى فى القـرن التاسع عشـر يعتمـد على أربعة من العروض :

أولا : العرض الرياضى على المتوازيين والعقلة والحبل .

وثانيـا : العـرض العـجيب للأنماط الغـريبـة بين الناس كـأن يعـرض أطول أو أقصـر أو أنحف أو أتخن رجل فى أمـريكا، وهكذا ومـا يمكن أن يفعله كل منهم أمـام الجمـهور طبقـا لإمكانيـاته ، وكان هذا العـرض بمثابة الفـقـرة التى يقـدمهـا مـهرج السيرك على سبيل الإضحاك فى أيامنا هذه .

ثالثا : العرض الرئيسى ويتمثل فى فقرة ترويض الأسود .

رابعاً : العـرض الشـامل لمهـارات رعـاة البقـر والذى عـرف باسم "Wild west show" أى «عرض الغرب المجنون» وغـالبا مـا كان ينتهى هذا العرض الأخيـر بخـروج اللاعبين من خيـمـة السيـرك على ظهور الخيل لاستعـراض مهـاراتهم خـارجه حيث المساحة الشـاسعة والهواء الطلق ، وكان الجمهور بالتالى يخرج وراءهم لمشاهدة هذه الألعـاب الخطيـرة ، وهـى الألعـاب التى انفـصلت فى مطالع القـرن العـشـرين عن «السيـرك» وتحولت إلى مـا يعـرف الآن بالروديو «Rodeo» وأصبح بمثابة مهرجـان

قومى لرعاة البقر فى كل ولاية على حدة ، فيه يتسابقون ويقدمون كل الحركات البهلوانية الممكنة ، وفى نهاية المهرجان تمنح الجوائز للفائزين.

أدخل الأمريكيون فى السيرك فقرة ركوب الخيول بدون سرج أو لجام ، وفقرة الرماية بالسهم والبندقية وطوروا العرض الغريب للأنماط البشرية إلى الدور الفكاهى الذى يقوم به مهرجو السيرك . ونظراً للنظام الرأسمالى الذى يعتبر أن نجاح أى عمل فنى لابد أن يرتبط بالعائد الاقتصادى الذى يدره فقد تفنن الأمريكيون فى اجتذاب الجمهور إلى السيرك بأية طريقة ومنها الاستعانة بالفتيات اللاتى يكشفن عن أكبر جزء ممكن من أجسامهن لسببين : أولهما أن المايوه الذى ترتديه لاعبة السيرك يمنحها الكثير من حرية الحركة ولا يعوق انطلاقها أو يهدد حياتها ، وثانيهما أن الجمهور وخاصة الرجال يحبون مشاهدة اللاعبات فى هذا الزى تحت الأضواء الكاشفة ، ولم يقتصر الأمر على هذا بل إنه فى عام ١٨٨٠ ابتدع الأمريكى آدم فوريو مسابقة لاختيار أجمل فتاة فى أمريكا فى سيركه حتى يجتذب الناس من جميع أنحاء الولايات المتحدة لمشاهدة عروض السيرك التى اختتمت بمسابقة ملكة جمال أمريكا ، وكانت أول مسابقة من نوعها فى التاريخ الحديث وفازت فيها الآنسة لويز مونتا جيو، وحازت على مكافأة قدرها عشرة آلاف دولار ، وقد سارت المتسابقات أمام لجنة التحكيم فى أزياء متنوعة تماماً كما يحدث الآن فى مسابقات الجمال .

وفى العشرينيات من هذا القرن ارتفعت شكوى لاعبى السيرك فى أمريكا بالذات احتجاجاً على الأجور والدخول المرتفعة التى يحصل عليها المطربون والممثلون بينما لا يحصلون هم على أجر أتفه مطرب مغمور برغم أنهم يعرضون حياتهم للخطر كل عرض ، وحاول أصحاب السيرك فى ولاية كاليفورنيا تفادى هذه الثورة عن طريق الاستعانة بمطربين يقدمون وصلات مختلفة بين فقرات البرنامج حتى يمكن رفع تذكرة الدخول، وبالتالى زيادة دخل السيرك وأجور اللاعبين وأصبح الغناء فقرة هامة فى السيرك فى ذلك الوقت لدرجة أن السيرك أصبح يعرف بأسماء مطربيه ، وغالبا كانت الأغانى التى تقدم تميل إلى الفكاهة والتهريج وفى بعض الأحيان إلى الألفاظ الجارحة وذلك تمشيا مع مزاج الجمهور الذى كانت أغلبيته من رعاة البقر وعمال المناجم والباحثين عن الذهب والهاربين من القانون والسجون، وكان تناول المرطبات والجيلاتى والتسالى من أهم الشروط الأساسيةلاستمتاع

الجمهور بالعرض . ولذلك حرص صاحب كل سيرك على إمداد سيركه ببوفيه كامل قادر حتى على تقديم وجبات غذائية خفيفة ، وابتداء من الثلاثينيات تطور السيرك فى كل من أمريكا وأوروبا تطوراً كبيرا لدرجة أنه أصبح فنا كلاسيكيا له تقاليده العالمية المعترف بها، ودخل فيه الباليه والرقص الشعبى والاستعراضات الضخمة التى تشتمل على حوالى مائة لاعب ولاعبة فى كل فقرة على حدة ، وأصبح السيرك مكاناً ضخماً للإبهار عن طريق الألوان والأضواء والألعاب كما نجد فى سيرك بيلى روز الأمريكى الشهير على سبيل المثال .

ويعد السيرك فى مصر صورة مصغرة للسيرك الأمريكى فى بدايته وأسلوب عرضه الأولى ، فقد حملت عائلتان مصريتان على عاتقهما إرساء تقاليد أول سيرك مصرى صميم فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وهاتان العائلتان هما عائلة الحلو وعائلة عاكف ، وقبلهما اشتهر سيرك عمار على مستوى مصر كلها لكنه لم يترك الأجيال التى تركتها هاتان العائلتان . وكان السيرك المصرى يتنقل كالأمريكى بين الأماكن وفى المناسبات الدينية والوطنية التى يتجمع فيها أكبر عدد ممكن من المتفرجين، ولذلك ارتبط السيرك فى أذهاننا منذ الطفولة بالموالد، وبرغم الإمكانيات الضئيلة التى اعتمد عليها السيرك فى ذلك الوقت فإن العروض لم تكن تقل عن مثيلاتها فى الخارج من ناحية الإتقان والخطورة. وظل السيرك يعتمد على هذه المجهودات الفردية حتى بدأ يتعثر فى أواخر الخمسينيات لانصراف الجمهور عنه بعدأن شاهد إمكانيات السيرك الروسى والإيطالى والهندى الذين زاروا مصر فى هذه الفترة. عندئذ تدخلت الدولة وأنشأت السيرك القومى وضمت إليه كل المواهب التى رعتها أسرتا الحلو وعاكف ولاعبى الأكروبات الذين اعتادوا تقديم نمرهم على المسارح وفى الأندية الليلية ، واستطاع السيرك أن ينهض على قدميه ويضارع سيركات العالم المتقدم باعتراف اللاعبين الأجانب الذين جاءوا لتقديم عرضهم مع زملائهم المصريين ، وهذا يؤكد أن المصرى قادر على استيعاب عمله وضمان مستقبله وخاصة أنه يعرض حياته للخطر كل ليلة من أجل أن يبهج الجمهور الذى جاء إلى خيمة السيرك لقضاء ليلة ممتعة ومثيرة وينسى فيها همومه ومتاعبه ومشاغله اليومية وتجعله قادراً على مواجهة الحياة بعزم أشد وإرادة أقوى وخاصة بعد أن شاهد هؤلاء الأبطال الذين يتحدون الموت كل يوم وعلى وجههم ابتسامة عريضة تؤكد تحدى الإنسان وإرادته .

★ ★ ★

(١٦)

السيمفونية

تعنى كلمة «سيمفونية» حرفيا تناغم الأصوات فى وحدة لحنية . لكن أصل السيمفونية كشكل موسيقى يعود إلى مطلع عصر الأوبرا الإيطالية عندما كانت تستخدم كافتتاحية للأوبرا . وكانت هذه السيمفونية أو الافتتاحية قد بلغت قمة نضجها على يدى أليساندرو سكارلاتى الذى قسمها إلى ثلاثة أجزاء : سريع - بطىء- سريع . وهكذا كان سباقا إلى وضع تقاليد الحركات الثلاث التى تتكون منها السيمفونية الكلاسيكية . وفى حوالى عام ١٧٥٠ انفصلت السيمفونية عن الأوبرا التى كانت بمثابة الأم لها ، واتخذت لها كياناً مستقلاً فى صالات العزف. وقد وصف كارل نيف فى كتابه «موجز تاريخ الموسيقي» ما حدث عندما قال :

« عندما انتقلت السيمفونية المسرحية إلى قاعات العزف ، اجتاحت عالم الموسيقى حمى لا تقاوم جعلته يقبل فى نهم على عزف السيمفونيات، ولم يكن المؤلف الموسيقى ينشر أقل من نصف دستة سيمفونيات فى الدفعة الواحدة. وكثير من المؤلفين كتب الواحد منهم أكثر من مئة سيمفونية بمفرده، لدرجة أن إجمالى الإنتاج زاد عن آلاف مؤلفة . وفى ظل مثل هذه الظروف فإنه من العبث وتضييع الوقت أن نحاول اكتشاف المؤلف الذى ابتكر الأسلوب الجديد ، فقد شارك مؤلفون عديدون فى الحركة الجديدة. وفى مراحلها المبكرة شارك الإيطاليون والفرنسيون والألمان» .

وكان أشهر أوركسترا فى ذلك العصر قد تأسس فى مدينة مانهايم فى الفترة ما بين عامى ١٧٤٣ و ١٧٧٧. وقد مهد الرواد الذين ألفوا لهذا الأوركسترا الطريق لقدوم هايدن وموزارت ، بعد أن رسخوا وبلوروا الملامح الأصلية المستقلة للشكل السيمفونى مثل الكريشندو الذى يتصاعد بالألحان إلى قممها الشاهقة، والديمينيوندو الذى يهبط بالألحان إلى أعماقها السحيقة ، كما أضافوا مزيدا من

المرونة إلى البناء الأوركسترالى . لكن النسيج العام كان يعتمد أكثر على اللحن الواحد ، متأثرًا فى ذلك بالأسلوب الأوبرالى الخفيف فى الغناء ، ومتجنبا بذلك الأسلوب الكونترابنطى الأكثر تعقيدا وتركيبا والذى تميز به شكل الكونشيرتو الكبير.

على هذا الأساس قام هايدن بانضاج الأسلوب السيمفونى تدريجيا، ولذلك اعتبره كثير من النقاد الموسيقيين «أبا للسيمفونية» . لكن يجب ألا ننسى أن بعضا من أعظم إنجازاته فى مجال السيمفونية قد كتبه بعد رحيل موزارت ، وبعد مرحلة طويلة من المخاض والنضج . ولقد ترك السيمفونية بعد أن أصبحت شكلا فنيا متكاملا وقادراً على مزيد من النمو والتطوير ، لكنه لم يستغل كل إمكاناتها وطاقاتها التى فتح أبوابها بنفسه ، وبذلك مهد الطريق لمن جاء بعده وخاصة بيتهوفن الذى سجل خلود موسيقاه بسيمفونياته التسع . فقد انقطعت الصلة تماماً بين السيمفونية وبين كل أصولها الأوبرالية ، بعد أن اتسع نسيجها وشكلها وأفقها الانفعالى وساد الأوركسترا كل قطاعات العزف ، وهز أرجاء النفس البشرية بألحان لم تسمع من قبل . وكان بيتهوفن فى تلك المرحلة العملاق الذى أقام مملكة من الألحان والأنغام لا يستطع غيره أن يحكمها.

وفى القرن التاسع عشر سار على نهجه كل من شومان ومندلسون لكنهما لم يصلا إلى الآفاق السيمفونية البعيدة التى بلغها . وفى منتصف القرن أصبحت السيمفونية مهددة بضياع زمام القيادة من يديها فى مجال العزف الأوركسترالى . وبدأ المحدثون من أمثال ليست وبيرليوز وفاجنر فى صرف النظر عنها على أساس أن زمنها قدمضى ، وأصبحت فى حاجة إلى بعض الفكر الواضح المتبلور الذى يمنح المعنى والمبنى للدراما الموسيقية . وكان تيار التجديد جامحا لدرجة أن دفاع المحافظين من أمثال برامز وبراخنر وتشايكوفسكى عن السيمفونية بدا وكأنه دفاع عن قضية خاسرة .

وكان فاجنر زعيم الثورة ضد السيمفونية التقليدية بلا منازع . فقد تطورت الموسيقى الخالصة حتى بلغت القمةفى عهد السيمفونيات الذى بدأ بهايدن وتطور على يد موزارت وبلغ عصره الذهبى عند بيتهوفن . ولقد سارت الموسيقى خلال ذلك التطور من الشكلية إلى العينية : فبينما كانت فى أوائل عهدها ، وفى معظم فترات

القرن الثامن عشر ، فنا شكليا إلى حد بعيد، وبينما كنا نعجز عن أن نستمد أية عاطفة واضحة المعالم من سيمفونيات هايدن وموزارت -باستثناء العاطفة الدينية فى موسيقاهما الكنسية- رأيناها تتخذ عند بيتهوفن، وخاصة منذ سيمفونيته الثالثة، صورة عينية واضحة : فهى تعكس عواطف ومشاعر عديدة ، وتزداد تغلغلا فى عالم الفكر والوجدان فى آن واحد . لكن فاجنر وجد أن هذا الاتجاه نحو العينية لا يكفى ، فقد ظلت الموسيقى عاجزة عن تحديد وحصر الانفعالات التي تعبر عنها إلى حد بعيد ، وهى لن تصل إلى أكثر مما وصلت إليه على يد بيتهوفن ، أى إلى التعبير عن انفعالات عامة لا تحرك نفوسنا فى اتجاه محدد بعينه ، بل تثير فى داخلنا مشاعر غامضة يمكن أن تخضع للتفسير الخاص لكل مستمع على حدة.

أدرك فاجنر أن بيتهوفن فى الفترة الأخيرة من حياته قد اكتشف أنه قد بلغ غايته من الموسيقى الخالصة ووصل بها إلى حدود لا يمكن تجاوزها ، وأنها مهما ارتفعت فلن تعبر إلا عن مشاعر غامضة بحيث لا تؤثر فى النفس البشرية على نحو واضح ، ولذلك استخدم الشعر لكى يصبغها بصبغة عينية محددة ، فمزج فى الجزء الأخير من سيمفونيته التاسعة والأخيرة بين الشعر والموسيقي، وبين أنغام الآلات والصوت الإنسانى ، فى وحدة متناسقة مزجت بين عبقرية شيللر الشعرية فى قصيدته «أنشودة للفرح» وبين عبقرية بيتهوفن الموسيقية، ولذلك اعتقد فاجنر - وإن كنا نختلف معه - أن عبقرية بيتهوفن تكمن فى تمهيده الطريق للدراما الموسيقية. وأن خير أعماله هى السميفونيتان الثالثة والتاسعة، والافتتاحيات التى لا يراها مجرد مقدمات للدراما، بل هى الدراما بأسرها فى شخصياتها وأحداثها ومشاعرها. فقبل بيتهوفن ، كان ما يعنى به الفنان هو الموسيقى من حيث هى الموسيقى ، أما هو فقد عبر عن أفكار خارجة عن نطاقها . ومنذ تلك اللحظة سار الفن الموسيقى فى طريق يؤدى مباشرة إلى الدراما الفاجنرية ، أى إلى السيمفونية الغنائية بالمعنى الصحيح .

لكن الزوبعة التى أثارها فاجنر لم تجرف فى دوامتها أحداً غيره، ويبدو أنه استنفد بمفرده كل طاقاته الفكرية والفنية فى دراماته الموسيقية وعلى رأسها رباعيته الشهيرة «خاتم النيبلونج» . فقد أثبت سيزار فرانك مثلا ، قدرة السيمفونية على التجدد والتطور والابتكار عندما أبدع ما عرف بالشكل الدائرى للسيمفونية

وكان من أوائل رواده . فقد سعى إلى الوحدة العضوية للشكل السيمفونى عن طريق مزج كل الخطوط اللحنية والنغمات الأساسية فى مجرى متسق يصدر عن نفس المنبع وينتهى إلى نفس المصب . وفى أثناء هذه التفاعلات ينطلق لحن بمثابة شعار أساسى فى لحظات غير متوقعة عبر الحركات المختلفة للسيمفونية تستمد من الجمل الأساسية القليلة التى تتحول وتتبدل تماماً كلما تطور العمل الموسيقى ونما ، بحيث يصبح ما قدم أولا على أنه جملة افتتاحية زاخرة بالوقار والجدية ، النغمة الأساسية فى الإسكيرتزو أو الحركة المرحة الخفيفة ، ومن ثم يمكنها الانتقال أيضا بطريقة مشابهة إلى الحركة البطيئة ثم الخاتمة .

وإذا لم يكن الشكل الدائرى للسيمفونية قد انتشر على نطاق واسع فذلك لأنه من المحتمل أنه لم يحل مشكلة الحاجة إلى منطق موسيقى متماسك فى كل حركة من حركات السيمفونية على حدة . وهذا المنطق لا يتأتى إلا من خلال وحدة كل الخطوط اللحنية فى بوتقة واحدة فقط تنصهر فيها انفعالات المستمع بدون تشتت . والمشكلة تتمثل فى أن هذا المنطق لا يملك المعايير والمقاييس المحددة التى يمكننا أن نقيس بها درجة تماسكه ووحدته ، فهو يعتمد أساسًا على موهبة المؤلف ومهارته التى تختلف باختلاف الظروف والأشخاص. لكن كل هذه الضجة لا تخرج عن نطاق الجدل الدائر حول العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون . فالشكل هو مضمون موسيقى ، والمضمون شكل موسيقى ، ولا يمكن الفصل بين هذا وذاك بالبساطة التى حاولها فاجنر . والدليل على ذلك أن السيمفونية - كشكل ومضمون - استمرت بعده. بل إن تلاميذ سيزار فرانك من أمثال فنسنت دندى وإيرنست بلوخ استطاعوا توسيع نطاق الشكل الدائرى للسيمفونية مما منحها عضوية متماسكة.

ومع مطالع القرن الحالى بدأ المؤلفون الموسيقيون وكأنهم قدتأثروا بهجمة فاجنر الشرسة على السيمفونية. فلم يكتب ديبوسى ، ورافيل ، وشونبرج وسترافنسكى سيمفونيات فى سنوات نضجهم ؛ لكن سرعان ما تغير الموقف واستطاعت السيمفونية التغلب على النكسة الفاجنرية وعادت بقوة فى فرنسا على يد روسيل وهونجر ، وفى روسيا على يد مايسكوفسكى وبروكفييف وشوستا كوفتش، وفى إنجلترا على يد باكس وفون ليامز ووالتون ، وفى أمريكا على يد هاريس وسيشن وبستون كما يجب ألا ننسى أنه فى الفترة التى ظن فيها البعض أن

السيمفونية قد اندثرت ، كان أعمدة التأليف الموسيقى من أمثال مالر وسيبلياس يقومون بترسيخ جذورها، وإثارة اهتمام الأجيال الجديدة بهذا الشكل الموسيقى العريق .

وكان مالر وسيبلياس أكثر ثورية فى صياغة الشكل السيمفونى من كثير من المؤلفين الذين جاءوا بعدهما. فقد أراد مالر أن يوسع من نسيج السيمفونية وأن يجعلها أكثر إثارة وضخامة فقام بزيادة عدد أعضاء الأوركسترا إلى أرقام لم يصل إليها من قبل ، وزاد من عدد حركات السيمفونية وأدخل مجموعات الكورال فى سيمفونيته الثانية والثامنة . ويبدو كأنه آلي على نفسه أن يحمل تقاليده السيمفونية البيتهوفنية. وكان النقاد قد هاجموه بقسوة ومرارة لاعتقادهم أنه سعى لإحاطة نفسه بهالة لا يستحقها ، وأنه سار وراء ادعاءاته التى لم تكن سوى عالم مزيف من الأوهام عاش فيه . لكن ميزان النقد سرعان ما عاد إلى سيرته الموضوعية العادلة وأثبت التحليل العلمى لحركات سيمفونياته التسع أنه لا يقل فى مستواه عن رائد كبير مثل بيرليوز. وعلى أية حال ففى أعماله تبرز ألوان أوركسترالية جديدة، ويتألق نسيج كونترا بنطى جديد لدرجة أننا لا نستطيع تحليل السيمفونية الحديثة بدون أعمال مالر التى منحتها دفعات لا شك فى قوتها وحيويتها .

وقد تميزت معالجة سيبلياس للشكل السيمفونى بنفس الثورية والحرية والانطلاق وخاصة فى سيمفونيتيه الرابعة والسابعة اللتين تنتميان إلى الشكل السيمفونى النادر الذى يتكون من حركة واحدة فقط. وكان سيبلياس أكثر حظاً من مالر فى إقبال النقاد على تحليل أعماله بدون هجوم شرس . وقد اختلف النقاد حول مدى ابتعاد سيبلياس عن النماذج السيمفونية التى سادت القرن التاسع عشر ، ولكن هذا الاختلاف فى حد ذاته دليل على خصوبة أعماله . ويرى الناقد أرون كوبلاند فى كتابه « كيف تصغى إلى الموسيقى؟» أن سيمفونية سيبلياس السابعة - على الرغم من اصطلاح السيمفونية الذى تستخدمه - تنتمى أكثر إلى شكل القصيد السيمفونى الذى ابتكره ليست من قبل . وبصفة عامة فإن المستمع العادى يلحظ أن سيبلياس لم يبن حركاته السيمفونية بالأسلوب التقليدى بل اعتمد أكثر على النمو العضوى التدريجى لخط لحنى أساس يتطور إلى خط آخر بدلا من تناقض خط مع آخر. وأحيانا قد تبدو البداية ضعيفة ولا تعد بالكثير ، لكن اللحن يكتسب القوة والانطلاق فى أثناء عملية نموه وتطوره .

وإذا استعرضنا وضع السيمفونية وسط الأشكال الموسيقية فى النصف الثانى من القرن الحالى ، لوجدنا أنها مازالت تتمتع بمكانتها الأثيرة فى قاعات العزف وفى أجهزة الإعلام من سينما وراديو وتليفزيون . بل إن الشكل السيمفونى استطاع أن يصل إلى حضارات فى الشرق لم تعرفه من قبل ، وأثبت قدرته على احتواء الألحان والمقامات التى لم تكن تخطر على بال رواده الأوائل . فمثلا فى مصر استخدمه يوسف جريس وأبو بكر خيرت وكامل صليب وعزيز الشوان فى صياغة ألحان وأنغام نابعة من التراث الشعبى المصرى مما أتاح الفرصة للعالم الخارجى أن يستمع إليها ويتذوقها . فقد أثبت الشكل السيمفونى -على مر تاريخه- قدرته على تجسيد وجدان الأمم والانفعالات القومية، كما أكد قدرته على لمس الأحاسيس الذاتية للفرد الواحد .

ومهما طرأت تطورات على شكل السيمفونية ومضمونها فإنها أصبحت تملك فى داخلها روحا أو جوهرا قد يصعب تحديده وتعريفه ، لكن من السهل - حتى على المستمع العادي- أن يشعر به . وإذا كانت السيمفونيات الحديثة ترفض القوالب التقليدية التى تمكن المستمع من التنبؤ باللحن التالي، فإنها بذلك قد جعلت عملية الاستماع أكثر صعوبة للمستمع غير المتمرس . لكن الجديد -بمرور الوقت- يتحول إلى تقليدى وهكذا . وبصفة عامة فإن كل هذه التطورات أثبتت قدرة السيمفونية على الصمود لاختبار الزمن . فهى تملك من الوحدة العضوية والشخصية المتميزة ما يساعدها على استيعاب التطورات المتتابعة دون أن تنجرف فى تيارات الأشكال الموسيقية الأخرى .

★ ★ ★

(١٧)

السيناريو

من المعروف أن الفيلم السينمائى الجيد لابد أن ينهض على سيناريو جيد ، وأنه من المستحيل إخراج فيلم جيد لم يكتب السيناريو له بعناية . فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من النضج والفلسفة ، ومهما كان تصويره وتوليفه على أعلى مستوى من الامتياز ، فإنه لابد أن يسقط فنياً وفكريا إذا كان السيناريو ضعيف البناء . لدرجة أن بعض السينمائيين يعتقدون أن كتابة الكلمات التى تصل فى النهاية إلى الشاشة على شكل صور مرئية وكلمات وأصوات ، تحتاج إلى مهارة فنية قد تزيد على تلك التى تحتاجها إدارة الآلات التى تستخدم فى إخراج الفيلم إلى حيز الوجود . فالسيناريو هو العمود الفقرى والهيكل العام للفيلم ، ولذلك لا يمكن البدء فى إخراج الفيلم وتصويره دون أن يكون السناريو قد اكتمل تماماً . وهذا أمر شاق يحتاج إلى كل القدرات الذهنية والفكرية والتخيلية والفنية حتى يمكن أن يتخيل كاتب السيناريو مقدماً ما يأمل أن يراه معروضاً على الشاشة فيما بعد .

وإذا كنا نقول فى مجال الأدب أن الأديب الناجح الناضج هو الذى يسيطر على حواسنا بتجنبه للكلمات غير الضرورية والاستطرادات المملة والعواطف المفتعلة فإنه يمكننا القول بأن كاتب السيناريو الناجح هو الذى يمتلك موهبة استخدام الأفلام فى التعبير عن أفكاره بطريقة منهجية منظمة قائمة على دراية واسعة بالخطوات التى يتبعها الفريق القائم على إنتاج الفيلم وإخراجه إلى الجمهور . فلابد أن يعى تماماً كل المؤثرات الدقيقة فى نقل القصة والصورة والإحساس ، وأن يرعى ثلاثة عوامل رئيسية هى: التوازن الذى يمنح القصة شكلها المتميز ، والتوقيت الذى يحدد اللحظات المناسبة لإدخال عناصر القصة المختلفة ، ثم الاقتصاد الذى يجمع خيوط السرد القصصى بحيث لا يشرد انتباه الجمهور لحظة واحدة. ومعنى هذا أن السيناريو يحدد بوجه عام ما يجب أن تقدمه كل صورة، والمدة التقريبية التى

تستغرقها بحيث لا تخل بتوازن الفيلم. وأين يكون موقعها بحيث تتمشى مع التوقيت فى سرد القصة ، وكيف يمكن أن تؤدى الحد الأقصى من المطلوب منها بحيث تساعد على الاقتصاد .

والحركة بالنسبة لكاتب السيناريو أشبه بالكلمات بالنسبة للمؤلف ، إذ إن الحركة هى المادة الأساسية للسيناريو، ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يختار الحركة حسب مغزاها . فالكتاب لا يتألف من أية كلمات ، والفيلم لا يتكون من أية حركات. والحركة لا تسرد الأحداث الهامة فحسب بل تواكب كل لحظة عرض الفيلم. حتى الأفكار والإيضاحات والافتتاحيات والإحساسات لابد من توصيلها عن طريق الحركة، وهذا ما يفتقر إليه الفيلم العربى إلى حد كبير، نظراً لاعتماد الكثيرين من رجال السينما العربية على الحوار بين الشخصيات لتوصيل الإحساسات والأفكار إلى الجمهور ، فى حين أن أدق الحركات وأبسطها تعبر بوضوح درامى عن الحالة النفسية إذ إن نظرة قد تنم عن حب جارف يجتاح الشخصية ، كما تعبر الحركة عن الهدف الذى تسعى الشخصية إلى تحقيقه مثل اقتراب القاتل من الغرفة التى ترقد فيها ضحيته، كذلك يمكن للحركة أن تعبر عن الشكوك والهواجس مثلما تنظر العانس بحذر تحت السرير وهكذا إلى مالا نهاية بحيث يمكننا القول بأن الحركة هى لغة السينما، سواء حركة الكاميرا أو حركة الشخصية أو أية حركة أخرى من شأنها أن تعنى شيئًا له دلالة فى سياق الفيلم.

ومادامت الحركة هى لغة السينما ، فإنه من الضرورى الوصول إلى الحركة المعبرة وتحقيقها . وكلما كانت الحركة بسيطة وواضحة ومعبرة وهادفة ومحددة، كانت اللغة السينمائية أكثر قدرة على احتواء عقل المتفرج ووجدانه. ولذلك فإن قوة السيناريو تعتمد على المادة الخصبة التى يمكن أن تزودنا بالحركات المعبرة . فالحركات هى بمثابة الكلمات لكاتب السيناريو، ويتحتم أن تكون لها علاقة بموضوع الفيلم . واللقطة السينمائية هى تصوير الكاميرا لحركة كاملة متصلة ، أى أنه فى كل مرة تتوقف الكاميرا فإنها بهذا تكون قد انتهت من لقطة سينمائية . وعندما تنتقل الكاميرا إلى مكان آخر فإنها بهذا تبدأ فى تصوير لقطة جديدة وهكذا . إن سيناريو الفيلم يتكون من لقطات مثلما تتكون القصة من جمل . وإذا كانت الحركات هى مفردات كاتب السيناريو ، فإن اللقطة السينمائية هى الجملة . وإذا كانت

الفقرات تتكون من جمل ، فإن المشاهد تتكون من لقطات سينمائية . وكما أن الفصول تتكون من فقرات ، فإن البكرات (وتسمى أيضا فصول) تتكون من مشاهد . أى أنه إذا كان الكتاب يتكون من فصول ، فإن الفيلم يتكون من بكرات .

ولكن من الضرورى ألا يشعر المتفرج بهذا الجانب الحرفى فى كتابة السيناريو، بل يجب أن يتحول السيناريو إلى نهر متدفق متصل فى تلقائية منطقية بحيث لا يشعر المتفرج بأية فجوات أو ثغرات أو انتقالات لا معنى لها . صحيح أن كاتب السيناريو عندما يقسم الحركة المعبرة إلى لقطات فإنه يقول للمتفرجين : انظروا إلى هذا الآن .. ثم انتقلوا معى لكى تروا ماذا سيحدث بعد ذلك وهكذا. لكن هذه الانتقالات تحدث فى نعومة وسلاسة لا يدركها المتفرج ، فهو لا يدرك سوى القصة التى يتم سردها بالصور المتحركة من خلال تغيير اللقطات . ولذلك فإن الانتقال من لقطة إلى لقطة (أو ما يسمى بالقطع) عبارة عن حركة الفيلم التى تسرد القصة . ويجب على كاتب السيناريو أن يضع لقطات عديدة تفصيلية وينسقها حتى يجذب انتباه المتفرجين إلى الخط الرئيسى فى تطور القصة.

ولكى يتجنب كاتب السيناريو الدخول فى متاهات جانبية بعيدة عن الخط الرئيسى فى بناء الفيلم ، فإنه يجب أن يراعى عوامل الاقتصاد والتوقيت والتوزان. أما الاقتصاد فهو التبسيط بهدف الاحتفاظ باهتمام المتفرجين ، ومن حق كاتب السيناريو أن يعيد صياغة الجملة المكتوبة فى القصة الأصلية لكى ينتقل بها إلى مستوى التعبير عنها تعبيراً مماثلاً على الشاشة . وقد تعود جمهور السينما على استيعاب اللغة السينمائية وهى تقدم جزءا من الحركة لترمز إلى الحركة بأكملها . ذلك أن بعض الجمل السردية فى القصة الأصلية إذا ما ترجمت بالتفصيل إلى حركات متصلة فإنها قد تستغرق وقتا يخل ببناء الفيلم ككل . وهذا يؤدى بنا إلى العامل الثانى وهو عامل التوقيت .

يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذى يستغرق مدة زمنية تقريبية، ثم يقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات . وفى الوقت نفسه يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة . وغالباً ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفنى الذى اكتسبه كاتب السيناريو من طول المران وتمكنه من ناحية التوقيت . كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمنا أطول

للعرض . أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها ، وكذلك المناظر ، فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية .

ومن الطبيعى أن يتداخل التوقيت مع التوازن ، لكن من الممكن أن يجتمع التوقيت الجيد مع التوازن السيىء . فالتوازن فى بناء الفيلم هو السيناريو المتكامل الذى يقنع المتفرجين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال حقه فى المعالجة السينمائية . وإذا تعارض التوازن مع التوقيت فمن الضرورى خضوع التوقيت لحتميات التوازن بحيث قد يفكر كاتب السيناريو فى إضافة بعض اللقطات التى ليست لها علاقة وثيقة بالقصة . فالقصة يجب أن تكون فى اتجاه واحد، ولكن الحدث الجانبى العرضى قد يضيف إلى الحبكة عن طريق المقابلة . فمثلا قد يتوقف كاتب السيناريو الخبير فجأة ليقدم موقفا فكاهياً ليس له علاقة وثيقة بمجرى الأحداث . وهذا الموقف الجانبى قد يكون مجرد توقف لالتقاط الأنفاس يحتمه توازن الفيلم بأكمله عندما يستمر التوتر مدة أطول من اللازم . إنه يريح أعصاب المتفرجين ويهيئ نفوسهم لاستيعاب انفعالات عنيفة جديدة .

ويوضح أوزويل بليكستون فى كتابه «كيف تكتب السيناريو» أن هناك نوعاً من التوازن فى تكوين الصور باستخدام الاستعارات المرئية ، والتشبيهات أو التعليقات . ولكن التوازن الشامل الأساسى للفيلم يعتمد على التوافق والمقابلة فى تكوين لقطات البحر ولقطات الجماهير على سبيل المثال . فإذا رأينا حركة البحر من اليسار إلى اليمين ، فإننا بذلك نشعر بالمقابلة بين الموجة الصغيرة وبين تحرك جمهور كرة القدم كالموجة الهائلة. كذلك الحال مع الأمواج العالية الصاعدة على الصخور يليها جمهور يصعد سلما متحركا، أو تصوير البحر الضاحك المسلط عليه بقع من الأضواء ، بعد لقطة جمهور من النساء فى معرض الأطفال .

هذه مجرد أمثلة لبلوغ التوازن فى تكوين الصور . أما الإستراتيجية الشاملة التى يجب على كاتب السيناريو اتباعها فتتمثل فى تخطيط نموذجه العام كسلسلة من الذروات الصغيرة التى تؤدى إلى ذروة كبيرة واحدة . . فإذا استطاع أن يصل إلى التوازن بين التشويق والتعجب والدهشة ، وينسقها بحيث يشعر الجمهور باستيعابه لكل أحداث القصة وشخصياتها ، فإنه بذلك يكون قد نجح فى مهمته الفنية بشرط أن يضع فى اعتباره حقيقة هامة جداً وهى أن عوامل التوازن والتوقيت والاقتصاد

تعدل من بعضها البعض فى سرد الأحداث بالصور . كذلك فإن الحركة الإضافية من الكاميرا يمكن أن تساعد الكاتب على تحقيق ما يريده من توازن وتوقيت واقتصاد .

هناك الحركة الأفقية للكاميرا (بان) أو الحركة الاستعراضية ، ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يكون فى منتهى الحذر والحرص، لأن هذا النوع من اللقطات الاستعراضية قد يجعل زمن العرض يفلت من يده إذا لم يستخدمها دون مبرر فنى كاف . لذلك يجب الاحتفاظ به حتى نصل إلى مكان فى الفيلم أو لحظة لا يجرؤ فيها المتفرج أن يرفع عينيه لحظة عن الشاشة. إن الخطر الذى يتهدد أية لقطة تستخدم حركة الكاميرا ، هو أن كاتب السيناريو قد يلجأ إلى مثل هذه اللقطة كحيلة لإضفاء حركة سطحية على منظر ثابت أصلا . ولكن لا يمكن إنقاذ المنظر الثابت باستخدام حركات الكاميرا فهذه الحركات لا تستخدم إلا طبقا لمبررات التوقيت والتوازن والاقتصاد .

وهناك الحركة العمودية للكاميرا (تلت) ولها ميزة خاصة من ناحية السرد الفيلمي، إذ إنها تربط فى جملة واحدة جملتين فلميتين منفصلتين . ولكن حركة الكاميرا العمودية ، مثل حركتها الأفقية ، لا تستخدم إلا على أساس مبررات فنية كافية . أما إذا أقحمت بدون تمييز فإننا يمكن أن نحس بالدوار عندما تتحرك الكاميرا حركة أفقية دون معنى. كذلك فإن الانحراف البسيط عن الاتجاه المستقيم لحركات الكاميرا الأفقية ، يكون مقبولا إذا استخدم فى حرص لتحقيق هدف معين. ذلك أنه لا يؤذى عين المتفرج. ولاشك أن راحة عين المتفرج يمكن اعتبارها معيارا يتم تطبيقه على كل حركات الكاميرا بلا استثناء ، مع العلم بأن الحركة داخل الفيلم أو حركة الفيلم أو حركة الكاميرا يتطلبها تفكير المتفرجين من سياق الفيلم ، وليس باعتبارها حركة تحاول تسليتهم بطرق بهلوانية .

وهناك أيضا لقطة التتبع التى تستفيد من وجود كاميرا على تروللى . وعندما تتحرك الكاميرا إلى الأمام على التروللى ، فإن الأثر الذى نشعر به على الشاشة هو أننا نقترب من الناس أو الهدف الذى يتجه نحوه التروللى . وتستطيع الكاميرا المتنقلة أن تجعل المتفرجين يندفعون إلى إحدى الحجرات لجذب انتباههم إلى بعض

التفاصيل .. أو يمكن لمثل هذه اللقطة أن تتبع ممثلاً فى سلسلة معقدة من الحركات وتنتقل معه من غرفة إلى أخرى وهكذا .

وبالإضافة إلى حركات الكاميرا وأوضاعها المتعددة ، هناك المهارة فى اختيار زوايا الرؤية وهدف العدسة والمنظر المائل وغير ذلك من عناصر التعبير السينمائي. فمثلا يمكن استخدام زاوية الرؤية لشرح اللقطة من وجهة نظر السرد الفيلمي ، وعندما تكون هناك حاجة إلى زاوية معبرة ، لأسباب تتعلق بسياق الفيلم فلابد من ذكرها فى السيناريو . أما المبالغة في استخدم الزوايا الشاذة فتجعل المتفرجين أكثر وعيا بعين الكاميرا ، وكاتب السيناريو المتمرس يريد من جمهوره أن ينسى الكاميرا تماما حتى يتفرغ للاستمتاع بالتجربة التى يقدمها الفيلم . ولذلك يجب أن تكون لديه فكرة عامة عملية عن الأساليب العادية والروتينية التى تتمثل فى توجيه الكاميرا على الناس والأشياء فى مستوى العين طالما أنه لا يوجد ما يبرر إحداث تأثير خاص عن طريق الزوايا الشاذة .

أما حجم المنظر فيتحدد طبقاً لبعد الكاميرا عن موضوعها مما يؤدى فى حد ذاته إلى تأثير معين ، تماما كما تفعل زاوية الكاميرا . ومثل هذا التأثير المتعلق بحجم الشاشة أو حجم الصورة كما هو محدد باطار الشاشة يمكن فهمه ببساطة . فنحن عندما نقترب من الشيء فإننا نبرز العمل الذى يؤديه هذا الشىء ، وإذا ابتعدنا عن الشيء فإننا نحدده بعبارات عامة بالنسبة للمنظر الخلفى وسياق القصة. وإذا كان على كاتب السيناريو أن يلم بزوايا الرؤية ، فإنه يتحتم عليه كذلك أن يكون لديه فهم دقيق لحجم المنظر ، كما يجب عليه أن يذكر حجم كل لقطة فى السيناريو . ومن المعروف أن هناك ثلاثة أحجام أساسية للمنظر السينمائى : المنظر الكبير والمنظر المتوسط والمنظر العام . وكل حجم له دلالته الفنية فى سياق الفيلم . فالمنظر الكبير يستخدم لإبراز التفاصيل وانفعالات الأفراد ، فى حين يمثل المنظر المتوسط الأسلوب العادى فى السرد الفيلمى ، أما المنظر العام فيستوعب منظراً شاملاً أو جماعة من الجماعات أكثر مما يستخدم فى إبراز التفاصيل والأفراد .

ويمكن تغيير حجم المنظر لإحدى اللقطات بتغيير موضع الكاميرا بالنسبة للشىء الذى تصوره، أو بتغيير العدسة المستخدمة فى الكاميرا ، ذلك أن أى انحراف يحدث نتيجة لتغيير موضع الكاميرا ، يكشف لنا عن أحجام جديدة للمنظر . ويمكن

تغيير حجم المنظر أثناء اللقطة عندما تسير الكاميرا . فالكاميرا الموضوعة فوق تروللى ، تبدأ بلقطة عامة للحجرة حتى نستطيع أن نلم بكل شىء يتكون منه المنظر . ثم تسير الكاميرا عبر الحجرة حتى تقترب جدا من أحد الممثلين وتلتقط له منظراً متوسطا ، وبهذا يحول انتباهنا فى حدود ضيقة لنصل إلي قلب الموقف

ومن حيل التسلسل الأكثر تأثيرا فى الكاميرا ، التدرج فى الظهور والاختفاء بين المنظر والمنظر الذى يليه . إنه أشبه بالنقطة فى نهاية الجملة . فعندما تختفي صورة المنظر تدريجيا، نشعر بأن الحدث قد انتهى أو على الأقل تأجل وقد يحدث ذلك فى بطء شديد أو بسرعة حسب إيقاع التسلسل . وتستطيع الكاميرا أن تخفى المنظر تدريجيا ثم يمكنها أن تظهره تدريجيا فى المشهد الثانى . ويجب ألا يحدث اختفاء فى منتصف حركة هامة ، فالاختفاء يجب أن يحتفظ به للحظة التى يريد فيها كاتب السيناريو فترة صمت . ومن المعروف أن الاختفاء البطىء جدا عندما يتبعه ظهور بطىء جداً قد يهيئى المتفرج للشعور بمرور الزمن فى سياق الفيلم، كذلك يوحى الاختفاء السريع والظهور السريع بأن زمناً قصيراً قد مضى . وهناك أيضا المزج أو التشابك الذى يمزج منظراً فى المنظر الذى يليه . وميزة المزج من وجهة نظر السرد الفيلمى هى أنه يربط بقوة بين لقطتين متتابعتين قد لا تتضح العلاقة بينهما بدون المزج، كما أنه يجعل المتفرجين يتقبلون مرور الزمن فى السرد الفيلمى .

ويضيق بنا المقام فى هذه العجالة لأن نلم بكل أطراف فن السيناريو فهو علم وفن، دراسة وموهبة ، ممارسة عملية وحس فنى ، وله معاهده الخاصة المنتشرة فى جميع أنحاء العالم . وأصبح كتابه الكبار على مستوى كبار الأدباء العالميين، بل إنهم استطاعوا ابتكار ما يسمى بالأدب السينمائى الذى يحمل في طياته تقاليده الفكرية والفنية الخاصة به .

★ ★ ★



(١٨)
السينما

السينما من الفنون الحديثة التى أثارت جدلا واسعا سواء بين العاملين في حقلها أو حول تعريفها تعريفا جامعا مانعًا . فهى تكاد تجمع بين كل الفنون التى سبقتها من قبل ، ففيها فن القصة ، والدراما، والإخراج ، والتمثيل ، والمؤثرات الصوتية، والضوئية ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص ... إلخ . هذا من الناحية الفنية. أما على المستوى الصناعى والتجارى فهى تخضع للممولين والمنتجين والموزعين الذين يرون فى العائد الاقتصادى والربح الكبير أهم هدف لهم . ولهم العذر فى ذلك لأن رأسمالهم خاضع لتقلبات السوق ، ولذلك فهم يريدون إخضاع الفيلم لكل متطلبات السوق . ونظرا لاشتراك أكثر من فريق فى إخراج الفيلم إلى حيز الوجود ابتداء بصاحب القصة وكاتب السيناريو وانتهاء بالموزع وصاحب دار العرض ، فإن كل فريق أصبح ينظر إلى السينما من وجهة نظره الخاصة . فالبعض يعتبرها فنا خالصا لابد أن يخضع لمواصفات الخلق الفنى ، والبعض الآخر يرى فيها صناعة وتجارة على مستوى الأرباح والخسائر ، والمنصرف والعائد ، وهناك مجموعة تعتبرها فنا لابد أن يساير ظروف الإنتاج التجارى ، وهناك مجموعة أخرى تعتقد أن الجانب التجارى والصناعى لابد أن يخضع لحتميات الفن وإلا انتفت صفة الفن عن السينما أساساً ... وهكذا .

وكان التطور السريع المذهل الذى أحرزته السينما سببا فى تصاعد هذا الجدل الواسع . بل إن التطور كان أسرع من أية محاولات لتقنينه فنيا ونقديا . وعلى الرغم من احتواء السينما على كل الفنون التى سبق ذكرها فإنه من الصعب تطبيق معايير هذه الفنون على السينما . وجمهور السينما يدرك بالحس الفطرى الاختلافات التى تفرق بين السينما وهذه الفنون ، أكثر من اقتناعه بأوجه التشابه فيما بينها . ولعل هذه الاختلافات هى التى احتفظت للسينما باستقلالها كفن

متميز. فهى تستغل أى فن لأهدافها الخاصة بها ، إذ إن هذه الفنون مجرد وسائل لغايات أكثر انتشاراً وشعبية نظراً للجماهيرية الضخمة التى تتمتع بها السينما والتى لم يسبق لأى فن الحصول على مثلها .

فالفيلم الروائى يشبه الرواية والمسرحية فى اعتماده على شخصيات وحبكة . ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية فى قدرته على تغيير المنظر فى لحظة من الزمن . لكن المخرج يغير المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التغيير لأن المتفرج يعى فى لحظة واحدة سبب التغيير . أما الروائى الذى يتبع هذا المنهج بنفس السرعة فإن القارىء قد يضل طريقه إذا لم يكن فى يقظته الكاملة . وهذا هو السر فى عدم شعبية روايات جوزيف كونراد وجون دوس باسوس برغم الدقة الفنية التى كتبت بها. ذلك أنها تحتاج قارئاً من نوعية معينة وإدراك حاد. أما السينما فتوفر على المتفرج كل هذا العناء لأن الصور المتتابعة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال . هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب الحر بقوانين الزمان والمكان ، ذلك التلاعب الذى يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها . فمن خلال «القطع» يستطيع المخرج أن يختار الصورة التى تتمشى مع السياق الفيلمى الذى وضعه فى ذهنه مسبقا، وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمانية أو مكانية . ومن ثم يتحول مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادى قائم بذاته وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد . فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التى تخدم فكرته الرئيسية ، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية بحيث يؤدى التتابع بين الصورة والصورة التى تليها إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة - على حدة- من مكونات مرئية .

والشىء الغريب أن كثيرًا من السينمائيين ما زال يتهيب حتى الآن استخدام كل إمكانات القطع فى بناء فيلمه ، وما زال يحاول التوفيق بين وسائل التعبير فى المسرح وتلك التى تستخدمها الشاشة ناسيا أن الشخصية الفنية المميزة للفن السينمائى تكمن فى فن « القطع » . بل إن الأفلام التى رسخت جماليات السينما وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية والعلامات البارزة فى الطريق الذى شقته السينما ، اعتمدت أساساً على استخدام الإمكانات اللانهائية التى يقدمها فن القطع أو التوليف أو المونتاج ، مثل فيلم «بوتيمكين» للروسى العظيم س.م . إيزنتشاين ، وفيلم «فوق الاحتمال» للمخرج الأمريكى الرائد د. و. جريفيث ، وغير ذلك من التحف الرائدة

فى مجال صناعة السينما . فعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على هذه الأفلام فإنها ما زالت تتمتع بنفس القوة والحيوية والأصالة الفنية لاحتوائها على الطاقة الانفعالية والإبداع الفكرى الذى يتيحه القطع .

وعلى الرغم من أن معظم الأفلام التجارية الهزيلة ما زال خاضعا لقيود المسرح التقليدية، فإن هناك أفلاما حازت نجاحاً تجاريًا ضخما بسبب استخدامها الذكى لفن القطع الذى يسعى إلى كل طبقات المتفرجين ليس فقط إلى جمهور الصفوة. ففى أمريكا مثلا نجح ماك سينيت وتشارلى تشابلن وباستر كيتون فى تقديم الفيلم الشعبى على أسس جمالية باهرة . وكان تشابلن يرى أن الفن العظيم هو الفن الذى يستطيع الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتذوقين . فليس هناك فن للشعب وآخر للصفوة ، فالفن الراقى يستطيع بطبيعته أن يجتاح فى طريقه كل السدود السياسية والاجتماعية والاقتصادية المفتعلة ، بل إن هذا الفن يستطيع أن يتعامل مع الإنسان الناضج والطفل الحدث فى لحظة واحدة وإن اختلفت أصداء التعامل.

وبالإضافة إلى قدرة الفيلم على تحدى قوانين الزمان والمكان ، فإن فى استطاعته تجسيد الواقع بأسلوب لا يتأتى لأى فن آخر . وقد أدرك النقاد هذه الخاصية منذ نشأة فن السينما عندما قال ناقد جريدة «النيويورك تايمز» بعد مشاهدته لأول عرض سينمائى فى عام ١٨٩٦ ، إنه يجمع بين الواقع بأسلوب مدهش وبين المتعة بأسلوب مبهر . وهذه الواقعية الفنية هى التى دفعت بالفيلم بعيدا عن وسائل المسرح وغاياته ، وأصبح الفيلم يملك عالما خاصا به . لكن هذا أدى إلى القوالب النمطية التى قيدت أداء الممثلين ، فى حين أن ممثلى المسرح يمتلكون فرصا أفضل فى إبراز ملكاتهم ، كذلك فإن الملابس والمكياج والأزياء المبهرة بدت مفتعلة إلى حد كبير فى المناظر المقربة واللقطات الكبيرة ، وحلت محل البراعة فى الأداء التمثيلى ، القدرة على خلق شخصية نمطية يشتهر بها الممثل ويقبل عليها الجمهور ، وتتكرر من فيلم لآخر .

والخلفية الوصفية فى المسرح عبارة عن ستائر ومناظر توحى بمضمون ما يقدم على المنصة . ولا يحاول أحد خداع الآخرين بأنها شىء غير الستائر والمناظر غير الطبيعية ، لكن أجهزة السينما تستطيع أن تقدم الخلفيات الوصفية كما هى ،

بل إن الممثلين يتحركون أمامها بالفعل مما يجعل المتفرجين ينتقلون إليها بدورهم عندما يشاهدونها على الشاشة. وهذه الواقعية الطبيعية التى لا تبارى فى أسلوبها قد منحت الشاشة قوتها الملحوظة فى تسجيل الذوق المعاصر وتقديمه للجمهور فى أى وقت بعد ذلك . بل إن معظم أفكار الأفلام مستمدة من الحياة المعاصرة وتتعامل معها بطريقة أو بأخرى وهى تعيد تقديم التجارب التى يمر بها المتفرجون فى حياتهم اليومية أو تعبرعن آمالهم العريضة فى مستقبل أفضل . ولا شك أن الفيلم يصل إلى قمة إبداعه عندما يجمع بين الإتقان الفنى والنجاح الجماهيرى ، إذ إن معنى هذا أن الشكل الفنى استطاع أن يربط الجمهور العريض بالمضمون الفكرى فى وحدة عضوية تحول الفيلم إلى قطعة من وجدان الجمهور وتراث الأجيال .

وإذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته ، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال كما نجد فى أفلام الكارتون التى بلغت قمتها فى الإبداع الخيالى على يدى وولت ديزنى . فالمتفرج يشاهد بعينيه على الشاشة ما قد لا يصل إليه فى أحلامه وأوهامه ، فهو يرى بالفعل البساط السحرى طائراً محلقا فوق مدن الشرق القديم ، فى حين تدب الحياة فى الكائنات التى لم نسمع عنها إلا فى الأساطير مثل ميكى ماوس والأقزام السبعة . وتتحرك أمامنا عجائب الطبيعة مثل العجائز البالغين من العمر ألف عام ، والعمالقة فى مواجهة الأقزام ..... إلخ . كذلك فإن المعانى المجردة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسدة ، والأصوات إلى أشكال ملموسة. وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع، وأن يسجل الواقع الراهن ويجعل منه جزءا من الوجدان الإنسانى على مر العصور .

هذه كلها إمكانات غير محدودة لصياغة الطبيعة وإعادة تشكيلها ، إمكانات يملكها الفن السينمائى بصرف النظر عن مسألة ما تصوره الكاميرا . أى الأشياء والأحداث والأوضاع التى يختارها الفنان السينمائى، وكيف يتحرك الممثلون وهكذا . إن الفنان السينمائى يختار منظرًا خاصًا يرغب فى تصويره. وفى داخل هذا المنظر يستطيع أن يترك أشياء أو يخفيها أو يجعلها بارزة . ومع ذلك لا يتدخل فى الواقع لمجرد تغييره ، بل يخضع هذا التغيير لمعايير فنية محددة بحيث تتراوح درجات التغيير بين الحد الأدنى والأقصى حسبما يتطلب الفيلم . إنه يستطيع أن

يزيد حجم الأشياء أو ينقصه، ويستطيع أن يجعل الأشياء الصغيرة أكبر من الأشياء الكبيرة والعكس ، وهو يستطيع أن يصنع الأشياء المنفصلة تماما فى المكان والزمان بعضها جنب بعض أو وراء بعض أو خلال بعض ، وهو يستطيع أن يلتقط ما هو هام مهما يكن صغيراً أوغير بارز ، وهكذا يجعل الجزء يمثل الكل . وهو يستطيع أن يرقد الشىء المستقيم ويقيم الراقد، ويستطيع أن يحرك الساكن ويوقف المتحرك . إنه يحذف مناطق بأكملها من الإدراك الحسى ومن ثم يبرز مناطق أخرى إلى أعلى درجة ويجعلها بعبقريته تحل مكان تلك التى فقدت . إنه يستطيع أن يجعل الأبكم الصامت يتكلم ومن ثم يغير مجال الصوت .

ويوضح رودولف آرنهايم فى كتابه «فن الفيلم» أن الفنان السينمائى يعرض العالم لاكما يبدو موضوعيا فحسب بل ذاتيا أيضا. إنه يخلق عوالم راقصة جديدة يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء ويشوهها، يؤخرها أو يعجلها . إنه يبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفى قوة الجاذبية وتحرك القوى الغريبة الأشياء غير المتحركة وتعود الأشياء المكسورة سليمة . إنه ينشىء قناطر رمزية بين الأحداث والأشياء ، بين المواقف والشخصيات التى لم يكن بينها صلة فى الواقع . إنه يدخل فى تكوين الطبيعة أشباحاً مرتجفة مفككة الأجسام وأماكن ملموسة . إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة . إنه يبعث نسيم الحياة فى الحجر ويمنحه الحركة ، إنه يخلق من المكان غير المنظم وغير المحدد صوراً جميلة الشكل عميقة الدلالة ذاتية ومعقدة مثلما يحدث فى الفن التشكيلى .

ولابد من الاعتراف بأن أكثر مخرجى الأفلام لا يستخدمون الوسائل الفنية التى فى متناولهم بكثير من الجدية . إنهم لا ينتجون أعمالاً فنية وإنما يروون للناس قصصا ، فهم والمتفرجون لا يعنون بالشكل بل المضمون . وبرغم هذا فهناك الكثير من الأمثلة تظهر أن الفيلم قادر على أشياء أفضل . وربما كانت لا توجد أعمال فنية من الدرجة الأولى كاملة منسقة على درجة عالية من الصقل . فإن الفن السينمائى لا يزال صغيرا جدا لم يصل إلى ذلك بعد ، إنه لا يزال إلى حد كبير فى المرحلة التجريبية ، ومع ذلك فهناك عدد كاف من الأفلام يظهر الفن الناضج الأصيل مما يوضح ما يمكن عمله وما يزال فى بطن الغيب ولم ينكشف بعد .

★ ★ ★



(١٩)
العمـــارة

ولد فن العمارة فى اللحظة التى بدأ فيها الإنسان يفكر فى إقامة ملجأ يأوى إليه ويحميه من عناصر الطبيعة ، لكنه بالطبع كان فى صورة بدائية تناسب العصور الأولى للفن البدائي بصفة عامة . وكان المصريون القدماء كعادتهم روادا فى تحويل العمارة من المحاولات الساذجة التى شهدها العصر الحجرى الأخير وتمثلت فى أحجار قائمة أو متحاذية ، وضع فوقها حجر ضخم مسطح أملس من أسفل وعلى وجهه الخشن من أعلى ، فقد كان الفراعنة أول من جعل العمارة فنا له وظيفة دينية أيضاً، وذلك عندما أقاموا المصطبة فى الدولة القديمة ، وهى بناء ضخم تميل جدرانه الأربعة إلى الداخل وبه سرداب طويل يوصل إلى غرف تحت الأرض يوضع فيها تابوت المتوفى ، وتماثيله، وتقدم فيها القرابين . وقد اشتهرت منطقة سقارة بهذا النوع من العمارة المبكرة .

وفى الأسرة الثالثة أقام أمحتب هرم سقارة المدرج محاطا بمجموعة من المبانى الرائعة من الحجر الجيري، وذات أعمدة مضلعة . وفى الأسرة الرابعة أقيم الهرم الأكبر ليكون مقبرة للملك خوفو فى صحراء الجيزة. وتمت تغطيته بأحجار بيضاء مصقولة . أما من الداخل فالسراديب الصاعدة والهابطة كانت بهدف تضليل اللصوص ، وهناك سرداب واحد صاعد إلى غرفة الدفن التى تحتوى تابوت الملك ، وبنى فوقها خمس غرف لتخفيف الضغط . ويعد الهرم معجزة معمارية ما زال العلماء والمهندسون والخبراء يحاولون كشف أسرارها حتى الآن . وما ينطبق على هرم خوفو ينطبق - إلى حد ما - على هرمى خفرع ومنقرع، وخاصة أن معبد الوادى للهرم الثانى يعد بمثابة ثورة مبكرة فى التطور المعمارى لاستخدام التغطية الأفقية ، بالأحجار ، واستعمال الأحجار الضخمة فى إقامة الأكتاف والسقف، وعلى الرغم من ضخامتها فقد نحتت بمنتهى النعومة ، وتمت تغطية الأرضية بالمرمر ، فى

حين يدخل الضوء من فتحات ضيقة من الرواق الرئيسى الذى يقع فوق الأروقة الجانبية وكان هذا المعبد الفرعونى مدرسة فى المعمار تركت بصماتها على العمارة الإغريقية والرومانية ثم المسيحية .

وبعد حوالى قرن بنى معبد ساهورع بأبوصير الذى ابتكرت فيه الأعمدة الرشيقة بدلا من الأكتاف ، وتجلى فن العمارة عندما استوحى الفنان أشكال النخيل التى تملأ الوادى فى نحت الأعمدة ، بالإضافة إلى الزخارف الجدارية الملونة التى لم نجدها فى معبد خفرع من قبل . وكانت هذه التطورات الجمالية تمهيدا للعمارة فى الدولة الوسطى والحديثة . فلم يعد النبلاء يدفنون بجوار الملك، بل أقاموا مدافنهم ومعابدهم الخاصة فى الهضبة على طول النهر ، وتمثل هذا بصفة خاصة فى وادى الملوك الذى اعتبر معجزة فرعونية جديدة فى فن المعمار . فقد حفرت غرف الدفن فى أماكن سحيقة فى الصخور تبعد حوالى ١٤٠ مترا من سطح الأرض فى حين انفصلت المعابد الجنائزية عن المقابر وأقيمت فى الجهة الشرقية من الهضبة على نفس محور المقابر حتى تسهل الصلة بين المقبرة والمعبد .

ومن أروع هذه المعابد معبد الملكة حتشبسوت المعروف باسم الدير البحري، وأقيم على ثلاثة مستويات فوق أعمدة ، واتصلت المستويات بالهضبة الغربية التى نحت فيها حرم المعبد مما أوجد نوعا من الوحدة الجمالية بين الموقع الطبيعى والتصميم المعمارى . أما الأعمدة فهى كتل مستطيلة أو مشطوفة ، وتيجانها على هيئة زهرة اللوتس أو البردى . ويمتزج النحت مع العمارة فى تماثيل أبى الهول التى تحرس الطريق ، فقد صممت على أنها كتل معمارية . وهذا ينطبق أيضا على النحت البارز الذى يغطى الجدران .

أما معبد أبو سمبل الذى أنشأه رمسيس الثانى فقد كان معجزة فى كل من النحت والعمارة ، إذ لم يتم فيه أى بناء، بل نحت فى الجبل ، وحتى التماثيل والأعمدة كانت قطعة واحدة منحوتة فى الجبل . وفى واجهة المعبد أربعة تماثيل ضخمة لرمسيس الثانى جالسا على كرسى ويصل ارتفاعها إلى عشرين مترا . ونفس الاتجاه نجده فى معابد إدفو والكرنك والأقصر وإن كانت تعتمد على العمارة أكثر من النحت . فالواجهة كتلة هائلة من البناء جدرانه مائلة إلى الداخل ، والسطح لا يقطعه إلا فتحة المدخل ، وأربع قنوات لوضع الأعلام ، ومن الداخل فناء محاط

بسقيفة محمولة على أعمدة ، وخلفها بهو الأعمدة المسقوف الذى يقع خلفه قدس الأقداس . وقد أضيف فى معبد الكرنك صفان رئيسيان من الأعمدة أعلى من الصفوف الجانبية فى بهو الأعمدة ، واستخدم الجدار الواقع بين المستوى العالى والمستوى المنخفض فى عمل نوافذ حجرية تملأ المكان بالضوء الخافت الغامض .

وإذا قارنا العمارة السومرية بالعمارة المصرية فإنها تبدو هزيلة وخاصة أن السومريين كانوا فقراء فى مواد البناء وعلى رأسها الحجر ، وهذا واضح فى المعبد الصغير الذى أقيم لآلهة الأمومة بالقرب من أور ، على منصة متسعة، وبنى من الطوب وغطيت الفتحات بعقود من الخشب المغلف بالنحاس ، وكان السلم الحجرى يؤدى إلى باب على جانبيه تماثيل الأسود ، وعلى جانبى جدران المدخل أفاريز من الحيوانات والطيور. وهو الاتجاه الذى استمر فى فن العمارة البابلية والأشورية والفارسية . وكانت الأبراج المكونة من طبقات والتابعة لمبانى المعبد من أهم الإنجازات السومرية التى لم تعرفها العمارة المصرية .

أما العمارة الإغريقية فقد تأثرت بالفتوحات الإغريقية التى نقلت إليها أساليب العمارة من مصر وآسيا ، لكنها توسعت إلى إنشاء المسارح والملاعب الرياضية والمدن الكاملة . وانتقلت معظم ملامح العمارة الإغريقية إلى العمارة الرومانية مع ازدهار الإمبراطورية الرومانية . ولم تقتصر العمارة على الجوانب الدينية للحياة بل امتدت لتشمل كل النواحى الدنيوية ؛ واستخدمت كل الخامات الممكنة، مثل الخشب والحجر والرخام والصلصال والطوب والخرسانة ثم التكسية بالحجر أو بالرخام أو بالجص . وقد أمكن التغلب على مشكلة تغطية مكان متسع بدون استخدام الأعمدة ، عن طريق استعمال القبو البرميلى المرتكز على الحوائط الجانبية التى تتميز بالسمك والأكتاف الساندة. كما استخدم القبو المتقاطع الذى يبدو خفيفاً ويترك فراغا لعمل نوافذ ، فى حين أن مركز الثقل يقع على نقط الارتكاز التى يمكن تقويتها باستعمال أكتاف لحملها . وكان هدف فن العمارة الرومانية تأكيد خطوط الجمال ومظاهر القوة التى تجسدها زخارف المبانى ذات البروز الشديد .

والمعبد الرومانى يبرز تأثره الشديد بالمعبد الإغريقى وإن اختلف عنه فى القاعدة المرتفعة ذات الكورنيش البارز ، ومجموعة الدرج التى تتقدم المبنى ،

وضخامة البناء التى توحى بالرهبة ، وصفوف الأعمدة التى أصبحت ملتصقة بقدس المعبد من الجوانب والخلف . كما أقام الرومان بعض المعابد ذات الجدار المستدير الذى لا توجد به أية فتحة سوى البوابة ، وأقيم فوقه قبة منخفضة، وقبل المدخل أقيمت سقيفة على الأسلوب الإغريقى . وفى قمة القبو طاقة لإضاءة المكان، ومن الداخل غلفت الجدران بالرخام الفاخر، وزخرفت القبة بزخارف رومانية بحتة تعرف باسم الزخارف الصندوقية التى تعتمد على المربعات المتداخلة . وأقيمت القبة على أضلاع تتقارب فى اتجاه قمتها . وأشهر مثل على هذا النوع من المعابد معبد البانثيون .

ومن أشهر المبانى العامة ساحة الإمبراطور تراجان التى ترتبط فيها جميع المبانى فى وحدة متكاملة ، مع تمهيد التلال المحيطة بها لإعطائها الخلفية الفراغية اللازمة . وفوق مدخل الساحة أقيم قوس كبير يؤدى إلى الفناء الذى تحيط به سقيفة من جهات ثلاث ، ثم البازيليكا التى يجلس فيها القاضى للحكم بين الناس، وعلى جانبى الفناء من الخارج أجنحة أقيمت فيها الحوانيت . أما أماكن التسلية مثل السيرك والمسرح وحلبة المصارعين فقد برع المهندس المعمارى الرومانى فى تهيئتها بكل وسائل الراحة يتجلى هذا فى الكولوزيام الذى أقيم فى روما فى القرن الأول بعد الميلاد، والذى خصص للتسلية ويتسع لخمسين ألفاً من المشاهدين، وقد حفرت غرف متصلة بدهاليز تحت أرضية الملعب لوضع حيوانات الألعاب ووحوش العروض فيها. وفى بداية عصر المسيحية كان يسجن فيها ويعذب كل من آمن بالدين الجديد. وقد تكون الكولوزيام من الخارج من ثلاثة أدوار محمولة على أعمدة مربوطة إلى بعضها بعضا ببوائك ذات عقود نصف دائرية أوحت بكثير من الجلال والفخامة والرهبة .

ومن أشهر أماكن التسلية العامة حمامات كاراكالا فى روما أيضا . فهى مبنى عام قسم من الداخل إلى أقسام تحتوى على لوازم الاستحمام مثل خلع الملابس والتدليك والألعاب الرياضية والاستحمام . ومكتبة وغرف للمحاضرات . أما الحمام نفسه فيتوسط هذه الأقسام ، وينقسم بدوره إلى جزء للحمام البارد ، وآخر للمياه الدافئة ، وثالث للماء الساخن . وقد أحيط المبنى بحديقة زادته جمالا بأشجارها الباسقة وتماثيلها المتقنة التى تمثل أبطال الرياضة الرومانية بفروعها المختلفة.

أما العمارة الهندية فقد اعتمدت فى بدايتها على الخشب، لكن منذ عصر أشوكا العظيم فى القرن الثالث بعد الميلاد تجلى استخدام الحجر فى القصور والنصب التذكارية والمعابد البوذية والبراهماتية . وقد نحتت المعابد البوذية فى الصخر، وكانت المنصة الرئيسية قائمة على دعائم مربعة أو مثمنة لها تيجان وفى وسط المحراب أقيم تمثال الإله المعبود . أما المعابد البراهماتية فقد أقيمت على شكل مكعب فوقه هرم مدرج زينت درجاته بنحت بارز.

وبالنسبة للمعابد الصينية فلم نر منها شيئا لأنها بنيت أساسا من الخشب ولذلك لم تستطع مقاومة الحريق أو اختبار الزمن بصفة عامة . بالإضافة إلى استخدام البلاط فى تكسية السقوف مما زاد من ثقلها على الدعائم الخشبية. وكل ما نعرفه عن المعابد الصينية جاء من كتابات الصينيين أنفسهم ومن الطرز التى مازالت شائعة حتى الآن . أما المبانى البوذية التي عرفت باسم الباجودا فكانت تشبه المنارة الغليظة ذات الأدوار المتعددة التى ينقص حجمها كلما ارتفعت ، ومن الواضح أن الباجودا كانت تشكل جزءا من مجموعة المعابد التى انتشرت فى الصين وفى البلاد المحيطة بها. أما القصور الصينية فكانت تنهض على أعمدة من البرونز ، وجدران مزينة بالصور والمنسوجات الحريرية والسجاجيد الفاخرة . وكانت هائلة الاتساع ومع ذلك كان سقفها مزدوجا : المستوى الأعلى ينهض على أعمدة داخلية لا ترى من الخارج ، فى حين غلف السقف الداخلى ببلاطات ملتصقة بالمونة. كل هذا مغطى بالنحت الزخرفى والألوان المبهرة مثل الذهبى والأحمر البرتقالى .

وقد تأثرت العمارة اليابانية بالصينية إلى حد كبير ، لكن الفنان اليابانى كان أكثر دقة فى معالجة التفاصيل المعمارية والزخارف ، وأكثر أناقة وحساسية للألوان والخطوط. وكانت الأعمدة الخشبية من السمك بحيث تحمل السقف الثقيل بما عليه من بلاطات مثبتة . وقد شيدت أغلب المعابد البوذية والأديرة من الخشب، وغلب عليها اللون الأحمر البرتقالى الساطع ، وتتجمع المبانى حول محور يمتد من المدخل الرئيسى فى السور المحيط بها إلى البهو الذهبى حيث قدس الأقداس. وتقع الباجودا فى كل جانب من جوانب المحور للتوزان المعمارى الشامل والإيحاء بالجمال والبهاء فى حين يقع تمثال بوذا الذهبى فوق مصطبة مرتفعة ، وفوقه أستار تعلق عليها الآلات الموسيقية .

وعندما أصبحت المسيحية الدين الرسمى للدولة فى عصر الإمبراطور قسطنطين فى أواخر القرن الرابع اهتم الفنانون المعماريون بإقامة أماكن للعبادة التى كانت تمارس من قبل فى الكهوف والسراديب. ومن المتوقع أن يستوحى المعمارى المبانى الموجودة بالفعل ، فأصبحت البازيليكا التى كانت فى بدايتها عبارة عن مستطيل يدخل المصلون من الضلع الصغير من ثلاثة أبواب تقع فى نهاية سقيفة المدخل المحمولة على أعمدة . وتحيط بالفناء الداخلى سقيفة ذات صف واحد من الأعمدة ، وفى نهايته مدخل البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق الأعمدة. وفى الصدر مصطبة عليها مقعد رئيس الأساقفة الذى يشغله فى المناسبات الدينية والسقف مصنوع من الخشب على هيئة جمالون . ومن أشهر الكنائس البازيليكية كنيسة القديس بطرس فى روما فى عام ٣٢٦ وكنيسة القديس بولس أيضا .

أما العمارة البيزنطية فقد تجلت فى كنيسة أيا صوفيا التى أقامها الإمبراطور جاستينيان فى القرن الرابع الميلادى . وبدت الكنيسة من الخارج كتلة متماسكة فوقها قبة شاملة وحولها قباب نصفية منخفضة . ومن الداخل قسمت إلى رواق أوسط محاط بأروقة جانبية محددة بأعمدة جرانيتية ذات ألوان حمراء وخضراء ، وتمت تغطية الجدران بالمرمر ، وتغطية بطن القباب بالفسيفساء المتلألئة مما يثير الإحساس بالبهاء والانبهار وخاصة أن قطر القبة الكبيرة ٣١ متراً وارتفاعها ٥٦ مترا .

وفى مصر بدأ الفنان المعمارى القبطى فى إقامة الكنائس بعد أن أصبحت المسيحية دينا رسميا ، ولم يكن هناك نموذج يبنى على هيئته سوى المعبد المصرى القديم والذى يشبه إلى حد كبير الكنيسة البازيلكية فى أوروبا . لكن الكنيسة القبطية تفصل الهيكل عن المقدمة والجناحين بحجاب من الخشب نحته الفنان بحيث يجمع بين الخطوط الهندسية وصور الرسل والقديسين التى رسمت أيضا داخل القباب المغطاة بالجص . ولم يكن هناك إسراف فى الزخرفة والنحت ، بل كانت الزخرفة الرئيسية فى حجاب الهيكل وفى تيجان الأعمدة ذات الأشكال النباتية ويبدو أن الفنان القبطى كان متأثرا فى عقله الباطن بالاضطهاد السابق للمسيحية فجعل النوافذ صغيرة ومرتفعة بحيث لا يرى أحد ما يدور داخل الكنيسة .

أما العمارة الإسلامية فكانت تتميز بوحدة تشكيلية عامة ميزت أى بناء أقيم فى ظل الحضارة الإسلامية التى انتشرت مع الاتساع الهائل للعالم العربى . لكن هذه الوحدة المعمارية لم تصل إلى حد النمطية، بل بلورت الطرز التى تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة على مر عصورها .

فالطراز الأموى تأثر بأساليب العمارة فى الشام ، وهى الأساليب التى انتقلت بعد ذلك إلى شمال أفريقيا والأندلس . وكانت عناصرها قريبة من الطبيعة واستخدمت الأعمدة البيزنطية مع تكسية الجدران بالرخام أو الفسيفساء أو بالصور الجدارية كما نجد فى الجامع الأموى فى دمشق الذى بناه الوليد بن عبد الملك مكان كنيسة القديس يوحنا ، وبالنسبة للطراز العباسى فقد سيطرت الأساليب العراقية فى عصر ما قبل الإسلام بحيث اختفت الأعمدة وحلت محلها الدعائم والأكتاف، كما حل الطوب الآجر محل الحجر ، وغطيت الجدران بزخارف جصية ابتعدت تدريجيا عن تقليد الطبيعة حتى انقطعت صلتها بها تماماً .

أما الطراز الفاطمى فقد تميز بالإسراف فى رسم الإنسان والحيوان والطير والنبات وخاصة الورقة النباتية التى تكررت فى صورهم وزخارفهم لدرجة أنها عرفت باسم الورقة الفاطمية . وتم المزج بين العناصر المعمارية العباسية بحيث استعملت الأكتاف التى غطيت بالزخارف النباتية الخطية كما أقيمت القباب فوق الأضرحة بعد أن كانت تقام فوق المحراب فى المسجد . ومن أهم المنشآت : الجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الأقمر وأبواب سور القاهرة . أما المماليك فقد جعلوا من مصر متحفا ضخما للمساجد التى بلغت قمة الفن المعمارى الذى تمثل فى أساليب استخدام الرخام الملون والفسيفساء والمقرنصات والمآذن العالية الرشيقة مثلما نجد فى مسجد السلطان حسن ومجموعة قلاوون وجامع الظاهر بيبرس والمؤيد .

أما فى العصور الوسطى فى أوروبا فقد تميزت العمارة القوطية بالعلاقة العضوية بين المبنى والمعنى ، بحيث كان كل عقد أو فراغ أو تمثال أو حلية له وظيفة معمارية ومعنى جمالى . وهذه المعانى الجمالية كانت دينية فى معظم الأحوال، وذلك من خلال الأعمدة الرشيقة ، والأبراج العالية، والأقبية المتقاطعة المدببة فى السقف التى توحى بأحاسيس الرهبة الروحية والسمو الدينى . لكن لم تكن هناك صور

جدارية بسبب النوافذ الكثيرة والكبيرة والفتحات والزخارف البارزة التى شغلت معظم المسطحات الجدارية .

وفى عصرالنهضة استوحى الفنانون استخدام الأعمدة من العمارة الرومانية لكنهم استخدموا القباب بدلا من الأبراج العالية المدببة ، مع تغطية الأبواب والنوافذ بنحت بارز لافت للنظر ، والتصوير على الجص اللين. وكان رائد عصر النهضة فى فن العمارة الفلورنسى برونلسكى (١٣٧٧ - ١٤٤٦) الذى بنى قبة كنيسة فلورنسا التى بلغ ارتفاعها نحو مئة متر . ومن فلورنسا انتقلت العمارة إلى روما حيث وضع برامنتى (١٤٤٤ - ١٥١٤) تصميم كنيسة القديس بطرس فى روما وأشرف على بنائها، أما تصميم القبة فقد وضعه مايكل أنجلو. وإذا كانت روما وفلورنسا قد تأثرتا بالعمارة الرومانية فإن البندقية حافظت على الطراز القوطى إلى حد بعيد كما نجد فى قصر الدوقات الذى يجمع بين العقود المدببة والعقود النصف الدائرية.

وبمرور الزمن انتقلت العمارة إلى عصر الباروك الذى بلغ قمته فى القرن السابع عشر حين بالغ الفنانون فى استخدام الزخارف والمنحنيات فى الخطوط ومجموعات الزهور والأكاليل والأشكال الآدمية. وكان برنينى الإيطالى (١٥٩٨ - ١٦٨٠) من أشهر رواد فن الباروك الذى تطور فى القرن الثامن عشر إلى طراز الركوكو الذى تطرف إلى استعمال المنحنيات والأكاليل والأصداف إلى درجة جعلت الناس يسأمون هذه المبالغة الزخرفية المتزايدة بحيث صرفوا النظر تماما عن هذا التصنع والتكلف بمجىء القرن التاسع عشر وعادوا إلى الطراز الكلاسيكى كما يتمثل فى العمارة الرومانية .

أما فى دول أوروبا الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وأسبانيا وإنجلترا فقد ساد الفن القوطى إلى حد كبير . فلم تعرف فرنسا طراز النهضة إلا فى القرن السابع عشر ، وظهر فى القصور التى أنشئت فى الريف والضواحى، وكان قصر اللوفر يمثل مرحلة انتقال جمعت الطراز القوطى بطراز النهضة الوافد حديثا فى القرن السادس عشر حين استمر بناؤه قرنا ونصف قرن ابتداء من عام ١٥٤٦ . ولم تعرف ألمانيا طراز النهضة إلا فى أوائل القرن السابع عشر وإن ظل الفن القوطى يفرض سيطرته . وسارت إنجلترا فى نفس الاتجاه ، لكن أسبانيا تأثرت بالطراز العربى الأندلسى الذى ساد فيها .

وبحلول العصر الحديث فقدت العمارة شخصيتها الموحدة والمتميزة، وابتدأ الاتجاه العملى الوظيفى فى السيطرة عليها . فقد جرف إيقاع العصر اللاهث فى طريقه كل الزخارف والتفاصيل التى تحتاج إلى التأنى والصبر ، ومع بداية القرن العشرين ظهرت نظريات جديدة فى العمارة تهدف إلى إخضاع الشكل الجمالى لوظيفة البناء واستعماله . وكان المعماريون الأمريكيون من رواد هذه النظريات العملية من أمثال سوليفان وتلميذه فرانك لويد رايت ، وامتد هذا الاتجاه الأمريكى إلى أوروبا فتميزت العمارة بالبساطة الهندسية والخطوط الممتدة المستقيمة ، مع محاولة التوفيق بين الشكل الفنى الجميل وضرورات الوظيفة العملية واحتياجات الإنتاج الصناعى . وأثر كل هذا على استخدامات السقوف والفتحات والأعمدة والأكتاف ، وعلى علاقات الأحجام بالفراغات بحيث لا تقضى الوظيفة النفعية على الشكل الجمالى .

وكان من الطبيعى أن تساهم التكنولوجيا الحديثة فى تطور العمارة التى استخدمت خامات ومواد لم تستخدم من قبل، مثل الصلب والحديد المطاوع والنحاس، كذلك حل الزجاج محل الجدران السميكة فى الواجهات وفى توزيع الفراغات الداخلية بحيث منح المبانى نوعا من الشفافية المريحة للعين والتى تمنح الضوء فرصة للانتشار العام داخل المبنى، وسيطر هذا الأسلوب على المبانى العامة والرسمية ، والمستشفيات ، والمدارس والمسارح، ودور العبادة ، والمعارض ، والمصارف، والمصانع والمدن العمالية .

ولكى لا يتحول هذا التنوع الشديد إلى فوضى شاملة فى مجال العمارة الحديثة أصدرت الإدارات الحكومية فى كل بلاد الحضارة المعاصرة التشريعات والقوانين التى تحافظ على الذوق العام والشكل الجمالى للمبانى من حيث تحديد الارتفاع ، أو الطلاء ، أو البروز فى أجزاء المبنى أو المساحة التى تحدد العلاقة بين الحجم والفراغ ، أو التناسق بين مبانى الحى الواحد، وتقسيم شوارع الحى ... إلخ . وإذا كانت العمارة الحديثة لا تعتمد على الزخارف والمنحنيات والنحت فى إبراز الجانب الجمالى ، فإنها يمكن أن تستغل التماثيل أو الصور الجدارية التى تشغل الفراغات المناسبة ، وبذلك يمكن أن يساهم النحت والتصوير في المجال المعماري

بأسلوب جديد بدلا من التصوير التقليدى أو النحت البارز والغائر فى الجدران . ولا شك أن تاريخ فن العمارة يسجل لنا كل المراحل التى مرت بها الحضارة البشرية ، فقد استطاع هذا الفن العريق أن يبلور الجانب الجمالى والنفعى لهذه المراحل بحيث تحول إلى مرآة تعكس لنا جهود الإنسان وإنجازاته فى هذا المجال على مر العصور .

★ ★ ★

(٢٠)

الفن الشعبى (الفوكلور)

لم يعرف اصطلاح الفوكلور أو الفن الشعبى إلا فى منتصف القرن التاسع عشر، إذ إنه حتى ذاك الوقت كان كل ما يتعلق بالفوكلور ينضوى تحت لواء الدراسات الأثرية التى تبحث فى مخلفات الماضى بصرف النظر عن الامتداد الحى لها فى الحاضر . وجاء و.ج. تومس ليبتكر اصطلاح «فوكلور» لكى يبدأ به عهداً جديداً فى دراسات الفنون الشعبية بعيداً عن مجال الآثار التقليدية ، وشاع استخدام الاصطلاح فى كل اللغات الحديثة. لكن معناه فى الواقع اختلف من بلد إلى آخر. ففى فرنسا واسكندينفيا على وجه الخصوص احتوى الفوكلور كل الأمور التى مازالت تحتفظ بالطابع التقليدى للبلاد مثل أشكال العمارة ، وأساليب الزراعة ، وطرق النسيج وغير ذلك من ملامح الثقافة المادية التى ترتبط عادة بعلم الأنثروبولوجيا الذى يبحث فى الأجناس والعادات وتطورها مع الزمن. أما فى إنجلترا فارتبط مفهوم الفوكلور بكل التقاليد المنقولة شفاهة أو كتابة مع توالى الأجيال ، وبوسائل التعبير الجمالية التلقائية التى ابتكرها الوجدان الإنسانى بدون وعى علمى محدد . وحتى فى هذه الحالة كان الفوكلور يقترب كثيرا من الأنثروبولوجيا سواء فى الموضوع أم في المنهج .

وفى منتصف الطريق بين الدراسات الأنثروبولوجية البحتة والدراسات الفوكلورية بمفهومها الحديث تقع أنشطة شعبية كثيرة مثل الأعياد ، والموالد ، والاحتفالات القومية، والمهرجانات والرقصات والمسرحيات الشعبية . وكل هذه الاحتفالات تحتوى على كم ملحوظ من وسائل التعبير الجمالى التقليدى ، منها ما يظهر على هيئة حكايات وحواديت ، وأحاديث زاخرة بالحكم والتعاليم ، وأغان تبلور آلام الشعب وآماله . ونفس المنهج ينطبق على الصور الرملية والجدارية مثل تلك التى خلفتها قبائل النافاهو من الماضى السحيق ، فهذه كلها تشكل جزءًا من الفوكلور

القبلى الذى لا يمكن أن تغطيه الدراسات الأثرية من كل جوانبه . كذلك فإن نصوص الدراما الشعبية التقليدية تنتمى تماماً إلى الفوكلور . بل إن بعض دارسى الفوكلور يربط أساليب الأداء المسرحى التقليدى بالفوكلور على أساس أنها التقاليد التى انتقلت إلينا من عصر شكسبير عبر أجيال الممثلين المتابعة .

وعلى المستوى الشعبى نجد أن الفوكلور يتسع ليشمل كل الأساطير المحلية والإقليمية ، والخرافات والخزعبلات ، والحكم والأمثال الشعبية ، والألغاز والفوازير والأحاجى وغير ذلك من العناصر التى تشكل جزءاً لا يستهان به فى الشخصية القومية. ذلك أن دراستها لا تقتصر على إبراز أوجه الطرافة والإثارة فيها ، بل تمتد لتشمل السلوك الواعى واللاواعى للأفراد فى بقعة جغرافية محددة ومرحلة تاريخية معينة .

ولا شك أن الخاصية الأساسية المميزة للفن الشعبى تكمن فى جانبه التقليدى والرتيب ، ذلك أن سرعة التغيير والتطور قد تطمس ملامحه الثابتة . والتقليديون الذين يعيشون حياة رتيبة محافظة على القديم ، ويرفضون كل محاولات التجديد والتغيير ، يشكلون مادة خصبة للدراسات الفوكلورية . فهم يعتنقون عن إيمان مبدأ : «من فات قديمه تاه» ، ولذلك يشكل القديم القوة المحركة لفكرهم وسلوكهم ، ويمارس سلطانه عليهم دون أدنى مقاومة أو اعتراض أو جدل ، لأن قدمه -فى نظرهم- هو قيمته الحقيقية التى لا يمكن التخلى عنها. فعلى الرغم من انتشار المناهج العلمية والتكنولوجية فى عالم اليوم ، فإن مناهج التفكير التقليدى القديم مازالت تسود معظم المناطق المتخلفة حيث يعتمد التنبؤ بالطقس على الحكم والأمثال القديمة ، وحيث تعالج الأمراض «بالوصفات» البلدية التى انتقلت من خلال العجائز، أما المستشفيات فلا يذهب إليها إلا الذى على وشك الموت ، كذلك تتم زراعة المحاصيل طبقا لتحركات ضوء القمر وظلاله وليس بناء على ما جاء فى النشرات الزراعية العلمية . وغالبا ما يفضل ساكنو هذه المناطق الأغانى والحواديت والأساطير القديمة على كل التحولات الجديدة فى هذا المجال .

ولا يعنى هذا أن دراسات الفوكلور تقتصر على المناطق المتخلفة من العالم، فهى دراسات تشمل السلوك الإنسانى بصفة عامة، ومدى تأثره برواسب الماضى سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى . لكننا نستشهد بالمناطق المتخلفة لكى نظهر

إلى أى مدى يشكل الماضى التقليدى مكونات الواقع المعاش فعلا، مع العلم بأن هذا الماضى التقليدى يمارس نفوذه على كل شعوب العالم وإن اختلفت درجاته باختلاف موقعها من خريطة الحضارة المعاصرة .

ومنذ نهاية القرن الثامن عشر بدأت الدراسات الفوكلورية تلقى اهتماماً من أتباع المذهب الإنسانى (الهيومانزم) ، وهو المذهب الفلسفى الذى يأخذ الإنسان بعلاته، بخيره وشره وبكل متناقضاته التى تتراوح بين العقلانية العلمية والشطحات الخرافية . وكان الحافز وراء هذا الاهتمام المتزايد قد انطلق من نشر كتاب بيرسى «رفات الشعر الإنجليزى القديم» فى عام ١٧٦٥ الذى أدى إلى جمع الأغانى الشعبية عبر أوروبا كلها، ثم فى الولايات المتحدة ، مع محاولات مرموقة للتنظير فيما يتصل بأصول وجذور الأغانى الفوكلورية ذاتها، ودراستها كنشاط إنسانى له دلالات معينة. وبحكم أن الأغنية شكل من أشكال التسلية الجذابة، ومرتبطة بتجمعات الاحتفالات والمهرجانات الشعبية، أو على الأقل باللقاءات الاجتماعية التقليدية، فإن هذه الخاصية ساعدت الأغنية الشعبية على التغلغل فى وجدان الجماهير على أوسع نطاق ، لأنها تشعر الفرد بانتمائه الطبيعى والمحبب إلى الجماعة ككل .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الدارسين الرومانسيين اعتبروا الموال الشعبى من الجذور الراسخة المتأصلة فى تربة الوطن ، وله قدرة فائقةعلى إمتاع الرجل العادى والمثقف المتحذلق فى الوقت نفسه ، ومن ثم فقد شكل الموال جسراً طبيعيا بين الأديب أو محب الأدب وبين جمهرة الشعب التى تمثل المستهلك الحقيقى لإنتاج الأديب . وهذا يعنى أن الأغنية الشعبية قد حملت على عاتقها مساعدة الإنسان العادى على تذوق وفهم الأفكار والتطورات الشعرية التى ترسخت عبر العصور والقرون من خلال الممارسة التقليدية الناجحة . وإذا كان الدارسون قد تخلوا فيما بعد عن هذا الاتجاه الرومانسى ، إلا أنهم واصلوا جمع الأغانى الشعبية بهدف إجراء أبحاث علمية مبتكرة عليها لتحليلها وتقويمها ..

وسرعان ما تفرعت الدراسات الفوكلورية إلى فروع متعددة ، فرع يدرس الأغانى والمواويل الشعبية ، وفرع يتخصص فى دراسة الملاحم والحواديت الشعبية، وآخر يدرس الأزياء والمظاهر الاجتماعية وفرع رابع يقوم المعتقدات الشعبية والخرافات المتوارثة ... إلخ . ولعل دراسة الملاحم والحواديت الشعبية كانت فى

طليعة الأبحاث الفوكلورية منذ القرن الماضى بحكم انتشار هذه الملاحم والحواديت على مستوى العالم كله بحيث لا يخلو منها أى تراث ، وفى الوقت نفسه فهى تعكس معتقدات الشعوب وأفكارها وسلوكياتها . من هنا انطلق باحثو الفوكلور وراء الملاحم والحواديت لجمعها وتصنيفها وتقويمها، وابتكروا لها المناهج العلمية لتسهيل هذه المهمة . وكان المنهج التاريخى الجغرافى من أهم التطورات فى هذا المجال ، فقد اتخذ من العلاقة العضوية بين الزمان والمكان خطا رئيسيا لتحليل العوامل التى أدت إلى صياغة الملاحم والحواديت بشكل معين .

والسؤال الذى لم نجد له إجابة شافية عليه حتى الآن يدور حول ما إذا كانت القصص الأدبية التقليدية المسجلة أو المنشورة تنتمى إلى مجال الفوكلور أم لا ؟ فعلى المستوى العملى تبرز الصعوبة البالغة فى فصل التقاليد الشفهية، عن التقاليد التحريرية، في حين أن مناهج النوعين تختلف عن بعضها البعض بالضرورة، فلا شك أن التقاليد الشفهية التى تشكل البناء الفوكلورى بصفة عامة ، قد انتقلت من جيل إلى جيل على ألسنة الرواة وتعرضت لهفوات الذاكرة وأمزجة الرواة واختلاف وجهات النظر ، ومن ثم فإنها تواجه الباحث بمشكلات مختلفة تماماً عن مشكلات الأدب المسجل على مر التاريخ، والذى يعتمد على المخطوطات أو النسخ المطبوعة أو المؤلفين المعروفين. وعندما يؤثر هذان النوعان من التقاليد ، كل منهما فى الآخر ، فإن مشكلات البحث والدراسة تصبح صعبة ومعقدة إلى أبعد الحدود ..

وإذا كانت عملية تسجيل الفوكلور تعتمد أساساً على جمع أقوال الناس وأحاديثهم ومعتقداتهم ، بل وتسجيل أخلاقياتهم وسلوكياتهم ، فإنه من المحتمل أن تضيع هذه الجهود هباء إذا لم تبذل العناية الدقيقة فى تصنيفها وجمعها وحفظها بأسلوب علمى أبعد ما يكون عن الارتجال والتشتت ، حتى تكون تحت طلب الباحثين والدارسين وقتما يشاءون . وكانت معظم الدول الأوروبية رائدة فى هذا المجال عندما أنشأت المعاهد ومراكز التوثيق والأرشيف وخاصة فى المناطق الغنية بمظاهر الفوكلور وعناصره المتعددة ، حيث يخرج الباحثون لمسح المناطق وجمع المادة التى يعاد تحليلها وتصنيفها وتقويمها فى هذه المعاهد والمراكز، ويمكن لهذه المعاهد والمراكز أن تتبادل الخبرات فيما بينها مما يدفع الدراسات الفوكلورية إلى الأمام .

ونحن فى العالم العربى اكتشفنا أهمية الدراسات الفوكلورية فى مرحلة متأخرة عن العالم المتحضر بحوالى قرن . فقد شهد النصف الثانى من القرن العشرين دراسات منهجية مثل «فنون الأدب الشعبي» لرشدى صالح . أما عبد الحميد يونس فقد كرس جهوده الأكاديمية فى نشر دراسات مستفيضة لتغطية هذا المجال الشاغر فكتب «الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبي» ، و«خيال الظل» ، و«الحكاية الشعبية» ، و «دفاع عن الفوكلور» ، و «التراث الشعبي» ، و«الأسطورة والفن الشعبي» ، و «معجم الفوكلور» ، و«الآداب الشعبية العربية» . ويوضح عبدالحميد يونس أن الحياة الفكرية فى مصر كانت قد أحست بضرورة تصحيح التراث القومى ، استجابة للتطورات التى غيرت من أساليب الحياة والعمل ، وعدلت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وحورت أشكال التعبير الفنى ومضامينه على اختلاف وسائله. وكان طبيعيا أن يستجيب المثقفون لهذه الحاجة فبدءوا بدراسة النصوص الشعبية المدونة وهكذا بدأ الاهتمام بالأدب الشعبى فى مجال الدراسة والتقويم . بدأ بالمنظومات العامية المجهولة المؤلف ، وبالحكايات الشعبية فى مجموعاتها المشهورة كألف ليلة، وبالسير الشعبية الباقية والمنقرضة على السواء كسيرة أبى زيد الهلالى وسيرةعنترة وسيف بن ذى يزن و الظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة وغيرها . والتقى هذا التيار برافد آخر عنى بالأدب الشعبى من حيث هو تعبير شفاهى عن وجدان الجماهير .

ولم يكن الطريق ممهداً فى العالم العربى أمام الدراسات الفوكلورية بل قوبلت بمقاومة ورفض أضافا إلى انطلاقها عقبات أخرى . فقد اعتقد بعض المثقفين العرب أن بعث الفوكلور أو الفنون والآداب الشعبية اقترن دائما بقيام الأنظمة الرجعية فى البلاد المتخلفة ، وأن الفوكلور عبارة عن الرواسب والبقايا والحطام الناشىء من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية . وبهذا يكون البعث ردة أو رجعية مهما كانت الحوافز والأسباب التى تدفع إليه . ولكن هؤلاء المثقفين نسوا تماما أن العناصر الفوكلورية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة المتحجرة أوالتى ماتت وظائفها ،وتعدل الحلقات القابلة للتعديل ، بحيث تساير مراحل التطور ، وتضيف حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها ، وهى لا تضيفها إلى تراثها الشعبى إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة . فليس هناك بعث فيما يرتبط

بالفوكلور ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب . والمنهج العلمى كفيل بتنقية التراث الشعبى من السلبيات المعوقة ، وتدعيم إيجابياته التى تبلور الشخصية القومية والحضارية للشعب.

وتوالت الدراسات الفوكلورية برغم هذه المعوقات ، وأصدر فؤاد حسنين على كتابه «قصصنا الشعبي» الذى أوضح فيه أن العقلية العربية كغيرها من عقليات الشعوب السامية تمتاز بإعادة تأليف القصص القديمة التى توارثتها منذ أقدم العصور ، وإظهارها فى ثوب يكاد يكون جديدا . وكتبنا الدينية ، سواء منها السماوية وغير السماوية ملأى بشتى القصص والأساطير والملاحم المتصلة بالنفس البشرية اتصالا مباشراً ، لذلك أصبح من السهل علينا أن نتعرف على خلق القصة العربية ، وطريقة العربى فى الإفصاح عن نفسه ، ثم إلى أى حد نجحت هذه القصة فى العصور الوسطى فى غزو العقلية الغربية ، والتغلغل فى الآداب الأوروبية.

وكانت دراسة سهير القلماوى «لألف ليلة وليلة» تحللها بصفتها أخطر كتاب أثر على الأدب الشعبى فى العالم العربى . وقدم محسن دراز دراسة للماجستير فى جامعة السوربون قارن فيها بين الفوكلور القصصى عند العرب ونفس الفوكلور عند الأوروبيين . كما كتب شكرى عياد دراسته «البطل فى الأدب والأساطير» ذكر فى مقدمتها إنه كتبها تمهيداً لدراسة سيرة عنترة بن شداد ، وهى دراسة هامة لأنها تشكل مدخلا لدراسة السير الشعبية كلها . كما أصدر فاروق خورشيد كتابه «فن كتابة السيرة الشعبية» مع محمود ذهنى ، حاولا فيه تلمس الملامح الفنية المشتركة فى السير الشعبية مع دراسة تطبيقية على سيرة عنترة ، ثم ألف فاروق خورشيد كتاب «أضواء على السير الشعبية» بمفرده وتناول فيه بالتحليل والتقويم سير «عنترة ابن شداد» و «ذات الهمة» ، و «الظاهر بيبرس» ، و «على الزيبق» ، و«سيف بن ذى يزن» . كما ألف كتاب « فى الرواية العربية : عصر التجميع» .

ونالت نبيلة إبراهيم درجة الدكتوراه من جامعة توبنجن بألمانيا الغربية فى سيرة «ذات الهمة» ، وفى الرسالة تتبعت آثار سيرة ذات الهمة فى الأعمال التى تلتها كسيرة الظاهر وقصة النعمان فى ألف ليلة ، كذلك قارنت بين هذه السيرة والأعمال الشعبية التى خلفتها معارك العرب والروم فى الأدب البيزنطى كملحمة «ديجينس» وبعض الأغانى والأشعار الشعبية التى يقوم ببطولتها أبطال يحملون نفس

أسماء أبطال سيرة ذات الهمة . وبعد ذلك أصدرت نبيلة إبراهيم كتابها «البطولة فى القصص الشعبى» .

وهناك دراسات عديدة فى الشعر الشعبى لعبد العزيز الأهوانى ، كما كتب حسين نصار كتاب «الشعر الشعبى العربي» ، وموسى سليمان «الأدب القصصى عند العرب» . ومحمد فهمى عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي» ، و«ألوان من الفن الشعبي» الذى تضمن دراسة جديدة لما أسماه بالأغانى الهائمة ، وهى الأغانى التى يرددها جماعةمن الفنانين الشعبيين على أسماع الناس فى الطرقات والمحافل العامة، التماسا للسؤال ، وطلباً للنوال . كذلك كتب سعد الخادم دراسته عن «تصويرنا الشعبى خلال العصور» التى أكد فيها أننا كلما تعمقنا فى تاريخنا ، بدت لنا أهمية تراثنا وتاريخنا فى شتى نواحى الفن والعلم، وكأن شعوراً قد تيقظ فينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبذخ والإسراف ، ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفنى كما تبدى فى تراثنا الشعبى .

ولم يقتصر الإحياء الفوكلورى فى العالم العربى على جوانبه الثقافية والاجتماعية والفنية، بل اتخذ بعداً سياسياً نتج عن الصراع العربى الإسرائيلى الذى بدأ فى عام ١٩٤٨ وما زال مستمراً حتى الآن . وقد تناول كل من أحمد مرسى وفاروق جودى هذه القضية الخطيرة بالدراسة والتحليل فى كتابهما «الفوكلور والإسرائيليات» الذى يتصدي لكل الإدعاءات اليهودية التى تهدف إلى الإيحاء بجذور الإسرائيليين الراسخة فى المنطقة العربية حتى يضفوا شرعية وشعبية على وجودهم المقحم . ويهيب الكتاب بالدارسين العرب لكى يتصدوا بالعلم والتحليل والدراسة لكل هذه المحاولات المشبوهة ، إذ إنه لا يوجد ما يسمى بالفوكلور الإسرائيلى كما يدعى مركز الدراسات الفوكلورية التابع للجامعة العبرية فى القدس، بدليل أنه لم يكن هناك قبل عام ١٩٤٨ شعب اسمه الشعب الإسرائيلى، فالإسرائيليون ينتمون إلى قوميات مختلفة وثقافات متعددة ومراحل متباينة من التقدم الحضارى ، ولذلك فالرابطة الوحيدة بين هذه القوميات والثقافات هى الديانة اليهودية .

وإذا كان اليهود الآن ينسبون إلى إسرائيل وليس إلى اليهودية، فقد أصبح من الضرورى دحض كل ادعاءاتهم بأن لهم فوكلوراً قومياً قائماً بذاته ، وخاصة أنهم نجحوا فى جعل الأرشيف الإسرائيلى أحد الأرشيفات العالمية التى يشار إليها فى

الدراسات الفولكلورية . أما إذا لم يجمع العرب تراثهم ، ويدرسوه دراسة علمية شاملة ، فسيجمعه ويدرسه غيرهم، وسيأتى وقت يطلعون فيه على مالا يحبون . كما يجب على العرب جميعاً أن يدركوا أن الذين يدعون إلى دراسة الفوكلور والتراث الشعبى علمياً ووطنياً وقومياً ليسوا دعاة فرقة أو هدم بل إن دراساتهم تؤصل تراثنا العربى من خلال دراسة اللهجات العربية فى الريف العربى والبادية العربية، وكذلك التقاليد التى لا يزال العرب يحافظون عليها حتى الآن. ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد علمى حديث لجمع الفوكلور العربى ودراسة التراث الشعبى العربي، على أن يزود بمكتبة كاملة وأجهزة حديثة للجمع والتسجيل والتصوير . فقد انتقلت القضية من مجرد الدراسة الفوكلورية التقليدية إلى مجال التحدى الحضارى الذى يجب على الأمة العربية أن تثبت ذاتها فيه ، وأن توضح للعالم أجمع أن إسرائيل دولة بلا تاريخ ، ومن ثم فهى دولة بلا فوكلور .

★ ★ ★

(٢١)

الفنون التطبيقية

لا شك أن الفن الإنسانى بدأ تطبيقيا قبل أن يرتبط بمعايير الجمال، فقد ابتكره الإنسان لكى يلبى بعض حاجاته وعلى رأسها حاجته إلى المحافظة على الذات. فمثلاً صنع الإنسان البدائى عقوداً من أسنان الحيوانات المفترسة وصبغها باللون الأحمر حتى يكتسب قوة هذه الوحوش وقدرتها على مجابهة الأخطار أو الهروب منها، كما استخدم الأصداف بأشكالها المختلفة لإيمانه أنها تجلب الحظ وتحافظ على حياته .

لكن بعض الدارسين يؤمنون بأن الإنسان -منذ عصوره الأولى - أحب الفن لذاته الجميلة بدليل أنه نقش أغلب رسومه فى أماكن يصعب الوصول إليها، وليس فى مداخل الكهوف لحمايته من الوحوش أو الأرواح الشريرة . ولذلك فالسحر ليس الدافع الوحيد للفن وإلا تحول إلى فن رمزى أو مجرد تعاويذ لتحريك القوة التى تجلت أيضا فى قطع الحفر والنماذج الطينية ذات القيمة الفنية الملحوظة .

وبالرغم من هذا المنطق المعقول ، فإن أصحاب هذا الاتجاه قد يعجزون عن تفسير صنع البدائيين لتماثيل طينية للحيوانات ثم يصيبونها بالسهام. ومن الواضح أن هذه التماثيل صنعت بطريقة بسيطة وسريعة لهذا الغرض بالذات ، وذلك بقصد أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات المفترسة الحقيقية التى سيقوم باصطيادها بعد ذلك . أو لعلهم -بالمفهوم الحديث- كانوا يقومون بنوع بدائى من التدريب على الصيد . ويتضح هذا الجانب التطبيقى فى الأشياء التى وصلت إلينا من العصر الحجرى مثل الأوانى الفخارية ، والمنسوجات البسيطة ، وفؤوس وبلط، وإبر من العظم وعقود وأساور وأخزمة للأنف وأقراط . كذلك نجد أن اللوحات التى رسمها إنسان العصر الحجرى ذات لون واحد، ومن بعدين دون ظل أو تجسيم ، ولم

تكن قاصرة على الصفة الجمالية فحسب، بل كانت تتضمن خبرات سحرية تطبيقية.

وكانت فنون التصوير والنحت والعمارة والخزف التى برع فيها المصريون القدماء، فنونا تطبيقية فى المقام الأول . وما ينطبق على الفن المصرى يمكن أن ينطبق على الفن الإنسانى فى الحضارات المتعاقبة حتى ظهور مذاهب الفن الحديث مثل التجريدية والتكعيبية والسيريالية وغيرها من المذاهب التى انفصلت تماما عن الواقع المعاش. من هنا كانت ضرورة أن يقتصر مفهومنا للفنون التطبيقية على الفنون التى يستخدمها الصانع أو الحرفى لإضافة لمسات الجمال الفنى إلى إنتاجه أو سلعته . وهذا ينطبق – مثلاً – على الأوانى والأثاث والمنسوجات التى وصلت إلينا من عصر الدولة المصرية القديمة . فقد بلغت الأوانى المصنوعة من الفخار أو الجرانيت أو المرمر درجة عالية من الدقة . وكانت أرجل المقاعد والأسرة على شكل أرجل الحيوانات ، وامتاز الأثاث بالجمع بين تحقيق وظيفته ودقة صنعه وجمال زخرفته . وكانت الصناديق تصنع من الخشب المزين بالعاج أو الأبنوس من أحجام وأشكال مختلفة لتؤدى وظيفة الصوان لحفظ الملابس والستائر والحلى والأسلحة وأدوات الزينة. وكانت أرائك الملوك تزين بصفائح الذهب والأبنوس والعاج ، وتنجد بالجلد الأملس . وقد بلغت صناعة المعادن درجة عالية من الدقة عن طريق الطرق والتخريم . أما النسيج فقد وصل الكتان إلى مستوى الحرير باستخدام النول اليدوي، وكانت المنسوجات الموشاة تعلق على جدران القصور أو تظلل حدائقها .

وتطورت الفنون التطبيقية كما نجد فى صناعة الحلى الذهبية المطعمة بأحجار اللازورد والفيروز . أما مجموعة توت عنخ آمون فتمثل قمة الفن التطبيقى التى بلغتها الحضارة المصرية . فقد صنع الأثاث من خشب الأرز المزين بالنحت والمغطى برقائق الذهب . والعرش نفسه مصفح بالذهب ، ومطعم بالقاشانى والأحجار الملونة ، وقائم على أرجل أسد ، ومسانده على هيئة ثعابين ذات أجنحة مدلاة ، ومسند الظهر يمثل صورة للملك وزوجته ، مرصعة بقطع الزجاج الملون الذى ارتقت صناعته التى تمثلت فى مكاحل السيدات وأوانى العطر وملاعق الدهان وأمشاط الشعر المزخرفة .

أما الفنون التطبيقية فى العصر السومرى والآكدى فقد برعت فى صناعة الأثاث والأوانى والآلات والمعادن وخاصة النحاس الأحمر الذى تم صبه وحفره بطرق متقدمة مثل القوالب الخشبية المغطاة بالقار . أما الذهب فكان الصناعة المفضلة لدرجة أنهم صنعوا منه الأوانى والخوذات بشكل جميل يجمع بين دقة النسب وزخرفة السطح ونعومة الاستدارة .

كذلك صنعوا الآلات الموسيقية من الخشب المطعم بوحدات هندسية من الصدف واللازورد والبروز الذهبى ، وبأشكال حيوانات تلعب أدوارا إنسانية .

ويبدو أن الأشوريين والكلدانيين والبابليين والفرس قد ساروا على نهج السومريين والآكديين فى الفنون التطبيقية، لأننا نجد تطورا بارعا فى صناعة الأثاث والأوانى والمعادن سواء من حيث التصميم أو التنفيذ، واستخدام البرونز فى صناعة التحف الصغيرة ومقابض لبعض الأدوات التى بلغت القمة فى الفن الزخرفى . أما الإغريق فلم يبلغوا نفس الدرجة من البراعة، واقتصر الفن التطبيقى عندهم على الأوانى الفخارية التى تستخدم فى حفظ «خزين» البيت ، لكنها تدهورت أيضا فى القرن الرابع قبل الميلاد. ولم يتبق سوى أشغال الذهب. وقبل العصر الهيللينى كان الذهب يستعمل من أجل لونه وملمسه وبريقه فى التزيين ، لكن هذه الصناعة تأخرت أيضا فى العصر الهيللينى ، وإن كانت هناك محاولات لتحسين مظهرها بإضافة الأحجار الكريمة .

أما الأتروسكيون الذين جاءوا إلى إيطاليا من آسيا الصغرى واستطاعوا احتلالها فقد أغرموا باستعمال البرونز الذى صنعوا منه أوعية لحفظ رماد الجثث بعد حرقها ، وتوابيت ومرايا محفور عليها مناظر من الأساطير على نمط المنتجات الأغريقية المستوردة التى تركت طابعها على زخارف الحلى بصفة خاصة . أما الرومان فكان اهتمامهم الزائد بفنون العمارة والنحت والتصوير سببا فى عدم ازدهار الفن التطبيقى الرومانى .

وفى الصين واليابان ازدهرت الفنون التطبيقية وخاصة فى مجال الحفر فى الأحجار الكريمة والمعادن، وصناعة المنسوجات الحريرية والخزف الرقيق والقاشاني. وكانت أعمال البرونز بصفة خاصة تستخدم فى الطقوس الدينية ،

ولذلك حفرت عليها الرموز المرتبطة بهذه الطقوس. كذلك برع اليابانيون فى صناعة الأثاث الذى يجمع بين الشكل الفنى الجميل والخامة المناسبة لإبراز هذا الجمال، وتفوقوا أيضا فى طباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض .وكانت الخامة والشكل واللون والزخرفة فى نظرهم وحدة لا تنفصم ، ومن هنا اكتسب الفن التطبيقى شخصيته المميزة .

وكان السر فى تقدم الفن البيزنطى التطبيقى يكمن فى استيعابه واستفادته القصوى من الفنون التى سبقته فى بلاد الشرق مع استلهام لتقاليد الطقوس المسيحية. فقد صنع البيزنطيون الصناديق الصغيرة المطهمة بالمعادن الثمينة والأحجار الكريمة لحفظ المخلفات المقدسة، والأيقونات التى تحمل صور القديسين داخل أطر من النحاس المطروق المفرغ ، ومرصعة بالأحجار الكريمة ، أو مطعمة بمزيج من الذهب والفضة .

أما الفنان القبطى فى مصر فيبدو أنه أراد تجديد أمجاد أجداده من المصريين القدماء ، بحيث نبغ فى استخدام العاج فى صناعة أدوات الزينة كالمكاحل والأمشاط التى زينها برسوم مختلفة تميل إلى الأشكال الهندسية والزخارف التجريدية التى لا تهتم كثيرا بالأشكال الآدمية والحيوانية .

ثم تجلى الفن التطبيقى الإسلامى فى الأندلس التى اشتهرت بصناعة التحف الجلدية عامة وتجليد الكتب خاصة، ومن الواضح أنها تشبه جلود الكتب المصرية فى العصر المملوكى ، وزخارفها مضغوطة فى الجلد وعلى هيئة رسوم هندسية وأشكال متعددة متلاصقة ومتناسقة ، تتركز الوحدة الكبرى فى النصف ثم تحاط بوحدات صغيرة فى الأركان الأربعة .

أما الطراز الفاطمى التطبيقى فقد امتاز بالتحف المصنوعة من البلور الصخرى كما وجدنا فى الأباريق ذات الشكل الكمثرى ، وبرع الفاطميون أيضا فى النسيج الذى أنشأت له الحكومة مصانع عرفت باسم «دور الطراز» التى أنتجت أفخر أنواع المنسوجات المتعددة التى أقبلت على استيرادها دول عديدة . وأصبح النسيج الفاطمى مثلا أعلى لصناعات مماثلة في صقلية والأندلس ، سواء من ناحية الخامة والصناعة أم من ناحية الطباعة والزخارف الهندسية المجمعة على هيئة

أطباق نجمية . كذلك أتقن الفاطميون صناعة المعادن وخاصة الثريات المعدنية والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ، وكانت لهم إنجازات وإضافات جديدة فى صناعة الفخار المطلى .

ولم تزدهر الفنون التطبيقية فى العصور الوسطى لأن الفنان القوطى اقتصر على تقليد النماذج التى وصلت إليه من الفن البيزنطى . ولذلك لم يخرج إنتاجه عن نطاق صناعة العلب والصناديق التى تحفظ فيها المخلفات المقدسة ، وكذلك كراسى الكنائس والقصور . واستمر عدم الازدهار فى عصر النهضة لانبهار الفنانين بالتصوير والنحت والعمارة واعتقادهم بأن الفن التطبيقى هو حرفة لا تليق بالفنان الكبير . ويمكن القول بأن هذا الاتجاه استمر حتى ظهور مذاهب الفن الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين مما نتج عنه انفصام شديد بين الفن الجميل والفن التطبيقى بحيث لم يستفد أحدهما من الآخر .

وقد شغل هذا الانفصام كلا من رجال الفن والصناعة على حد سواء، ومنذ أوائل القرن العشرين بذلت جهود رائدة لربط الإنتاج الصناعى بالذوق الفنى ، وخاصة بعد أن ظهرت صناعات جديدة مثل صناعة الملابس الجاهزة والسيارات والمبانى الجاهزة وغير ذلك من الأدوات والآلات والسلع التى تحتاج إلى لمسات الفن الجميل حتى يقبل عليها الناس ، وحتى تضيف إلى الحياة اليومية لمحات مريحة للعين والذوق السليم . وفى القديم لم تكن هناك حواجز متبلورة بين الصانع الحرفى والفنان المبدع ، ذلك أن الصانع الفنان كان يتعامل مع الخامة بيده بحيث ينتج سلعة أو أداة عليها بصماته الفنية المميزة . وقد سجل تاريخ الفنون التطبيقية مراحل المزج بين الفن والصناعة التى استمرت حتى عصر النهضة حين ظهر عمالقة الفن البحت فى التصوير والعمارة والنحت . فقد آمنوا بأن صناعة التحف المعدنية والأثاث والنسيج يمكن أن يقوم بها أى حرفى يتقن أسرارها ، لكن الوحى والإلهام والعبقرية لا تتجلى إلا عند الفنان المبدع الذى لا يسمح لنفسه بالخروج من محراب الفن إلى «ورشة» الحرفى .

لكن هذه النظرة تغيرت فى أوائل القرن العشرين مع ظهور الإنتاج الصناعى الضخم وسيطرة الآلة على حياة الإنسان . فقد دفعت المنافسة الرأسمالية المنتجين إلى استخدام كل وسائل جذب الناس للإقبال على منتجاتهم ، وكان الفن التطبيقى

فى مقدمة هذه الوسائل ، لدرجة أنهم كيفوا مصانعهم وآلاتهم بما يحقق رغبات الفنانين التطبيقيين القائمين على تجميل السلعة لترويجها. وتمثل هذا بصفة خاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما أنشأ جروبيوس فى ألمانيا مدرسة الباوهاوس فى عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٣٣ ثم انتشر نشاطها بعد ذلك إلى كل أوروبا وأمريكا . وقد تركزت الدراسة فى هذه المدرسة على إيجاد علاقة عضوية بين الإنتاج الصناعى والفن البحت عن طريق استيعاب المصمم للمشكلات الصناعية وإمكانات المادة المطروحة للتصنيع بحيث تتحول القيمة الجمالية إلى قيمة إنتاجية واقتصادية تدفع السلعة إلى الرواج والانتشار ، أى أننا عدنا فى العصر الحديث إلى المزج بين الفن والصناعة ، ذلك المزج الذى كان ساريا قبل عصر النهضة ، لكنه الآن مزج على نطاق واسع يصل فى معظم الأحيان إلى مستوى الإنتاج العالمى ، مما يحتم على الفنان التطبيقى مراعاة أذواق عديدة فى بقاع متباعدة ومختلفة من العالم ، ولعل صناعة الأزياء التى تتركز فى باريس وروما توضح لنا إلى أى مدى يتحكم الفنان التطبيقى فى نوعية الملابس التى يرتديها الرجال والنساء على السواء . بل إن صناعة ضخمة كصناعة السيارات - مثلا - تكتسب شخصيتها المميزة ورواجها التجارى بفضل التصميمات التى يبتكرها الفنان التطبيقى . ولذلك يقول بعض الباحثين أن دور بيكاسو بالنسبة للتكعيبية تبدى فى الإنتاج الصناعى المعاصر ، وفى العمارة عند كوربوزييه ، وفرانك لويد رايت ، فى حين أن الاتجاهات التجريدية المطلقة صبغت الجانب الكبير من الحياة الحديثة ابتداء من تصميم ملابس النساء حتى تخطيط الشارع الحديث ومحتوياته .

ويقول المفكر الفرنسى المعاصر جورج دوبى إن التصوير فى الخمسينيات من هذا القرن خلق لنفسه قوانينه الخاصة باستبعاده للمحاكاة ، ولكن الطريق المسدود الذى سلكه التجريد والتطور الاجتماعى المتجه نحو الديمقراطية يفرض على التصوير أن يكون شيئا ثانويا. إن السينما والعمارة هما أكثر الفنون رواجا فى سنواتنا هذه لأنهما فن المجموع ، لذلك حكم على اللوحة الصغيرة بأن تتراجع إلى الوراء وتقبع فى الظل . أما مستقبل التصوير فيكمن فى الفريسكو واللوحات الضخمة المعروضة فى الأماكن العامة . إننا لنلحظ الآن بوادر هذا الاتجاه ، فهناك شاجال الذى قام بتصوير سقف أوبرا باريس ، وهناك أندريه ماسون الذى دعى لزخرفة سقف المسرح القومى الفرنسى ، وهناك لوحة بيكاسو لليونسكو .

ولا يتفق جورج دوبى تماما مع جاستون بيكون فى أن التجريد قد أدى إلى جديد ، فهو فى نظر دوبى طريق مسدود، لأن هذا التخصص الشديد لم يكن إلا سمة من سمات المجتمع البورجوازى الذى يمثل الأفراد فيه مشجعى الفن وحدهم . أما الآن فقد تغيرت هذه النظرة وانتقلت الديمقراطية إلى الفن . لقد صار الإحساس بالجمال عملاً جماعيا وليس مقصورا على فئات معينة. ولذلك فإن اندماج الفنان التشكيلى البحت فى السينما والعمارة قد انتزعه عن عزلته كما أن توجهه للمجموع قد أبعده عن التجريد، ولكن ذلك لا يعنى أنه قد تردى ورجع إلى الواقعية .

وانتهز الفنانون فى الدول الاشتراكية الفرصة وأمسكوا بالخيط الجديد هربا من القوقعة الإيديولوجية التى أحالت فنهم إلى نوع من الملصقات الدعائية . فمثلاً نجد الفنان التشكيلى يادسلاف جاندل قد لجأ إلى اللوحات الحائطية الضخمة التى أقامها الفنانون المكسيكيون فى لوحات سيكيروس أرسكو ، وثمايو ، وريفيرا ووجد فى أسلوبها حلا لمشاكل التشكيل التى يعانى منها العالم الآن سواء الاشتراكى أوالرأسمالى . فهو يرى أن التصوير الحائطى الضخم ينهى الحقبة المغرقة فى الفردية التى عرفها الفن البحت منذ أواخر القرن الماضى ، كما أنه يرفع عدد المتذوقين من الجماهير ويسمو بذوقهم العام أيضا. كذلك يستطيع فن التصوير البحت أن ينتمى إلى فن العمارة من خلال التصوير الحائطى الضخم، ويكونا فنا متكاملاً يساير التطور الاجتماعى المتجه نحو الديمقراطية . ويقول يادسلاف جاندل إن البناء المعمارى لا يبنى أولا ثم تدرس بعد ذلك إمكانات التصوير على جدرانه ، وإنما يشترك المصور والنحات والمهندس المعمارى فى دراسة مشروع البناء ، أى أنه ليس هناك عمل منفصل أو تقسيم عمل . فالثلاثة يشتركون فى دراسة المساحات والفراغات فى المبنى ويساهم كل بخبرته . يهدفون بذلك إلى التكامل فى المبنى من الناحيتين النفعية والجمالية . وعندما يتمكن الفن التشكيلى البحت من القيام بوظائفه فى مجالات العمارة والصناعة والإنتاج التجارى الضخم ، فإن الإنفصام المفتعل بين الفن الجميل والفن التطبيقى يتلاشى من تلقاء نفسه .

★ ★ ★

(٢٢)
الكونشيرتو

الكونشيرتو شكل موسيقى يكتب لآلة موسيقية منفردة تعزف فى تضاد مع الأوركسترا بأكمله . وغالباً ما يكون فى ثلاث حركات، وله مبادئ محددة فى البناء الموسيقى نادراً ما يتغاضى عنها كتاب الكونشيرتو ، وهى المبادئ التى بلورها موزارت باعتباره الرائد الكلاسيكى لهذا الشكل الموسيقى . وقبل موزارت كان اصطلاح الكونشيرتو يطلق على عمل أوركسترالى فى عدة حركات سواء أكان يحتوى على آلة منفردة أم لا . وخير دليل على ذلك «كونشيرتو براندربرج» لباخ . وأحيانا يحلو للمؤلفين الموسيقيين استخدام اصطلاح الكونشيرتو لأسباب خاصة بهم. ولا تخضع لمعايير شكلية معينة. فهناك «الكونشيرتو الإيطالى» لباخ. فعلى الرغم من أنه كتب لعازف منفرد فإنه يعتمد أساساً على التضاد الآلى بين مقامين فى آلة الهابسيكورد ، وهناك «كونشيرتو للأوركسترا» الذى كتبه بيلا بارتوك وأطلق عليه هذا الاسم بسبب الوظائف المنفردة التى تشغلها آلات الأوركسترا ، كل على حدة.

وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر انتشر ما يسمى «بالكونشيرتو الكبير» الذى يعتمد على التداخل بين الأغلبية والأقلية من آلات الأوركسترا، وكان هذا هو الفرق الوحيد بينه وبين الكونشيرتو الحديث الذى يعتمد على عزف منفرد- على أية آلة- فى مواجهة باقى عازفى الأوركسترا مجتمعين . وفى القرن الحالى يطلق اصطلاح «الكونشيرتو الكبير» على المؤلفات الحديثة التى سارت على نهج نماذج القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وذلك على الرغم من أن كونشيرتو بلوخ الكبير رقم ١ -مثلا- كتب لعازف البيانو المنفرد فقط ولم يكتب لأقلية من الآلات كما كان يحدث من قبل . وكانت حركة الكلاسيكية الحديثة التى شاعت فى العشرينيات من هذا القرن قد تبنت منهج «الكونشيرتو الكبير» ، وتجنب الحشد الضخم للآلات العازفة ، والابتعاد عن الإسراف فى إثارة العواطف . ولذلك نجد سترافنسكى

وهايندميث يقتربان من باخ بنفس الدرجة التى يبتعدان بها عن موزارت . وقد أدى هذا إلى إحياء بعض تقاليد عصر الباروك التى تعتمد على البناء الموسيقى الزاخر بالزخرفة والضخامة والتعقيد ، وهى الخصائص التي تبرز فى بعض أعمال مونتفيردى دى وبورسيل وباخ . غير أنه من الصعب تطبيق هذا المفهوم على عصر موسيقى بعينه .

وفى الواقع فإن تشكيل «الكونشيرتو الكبير» يعتمد إلى حد كبير على شكل «الفوجة» التى كانت سائدة قبل القرن التاسع عشر ، والتى اعتمدت على إرسال جملة موسيقية يلاحقها تكرار لنفس الجملة بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى ، ثم تلاحقها الجملة نفسها من صوت آخر مختلف وهكذا. وكان اختيار المؤلف الموسيقى للأقلية من الآلات التى تتعارض مع الأغلبية ، يعتمد على مدى شعبية هذه الآلات عند الجمهور . ويتكون «الكونشيرتو الكبير» بصفة عامة من ثلاث حركات أو أكثر ، وقد أرسى تقاليده كل من هاندل وباخ الذى ألف ستة من الكونشيرتو الكبير تحت عنوان «براندربرج» وقدم استخداما جديدا ومختلفاً للأقلية القائدة من الآلات فى كل كونشيرتو على حدة . والعجيب أن النسيج الكونترابنطي الذى صنعت منه هذه الأعمال يوحى للمستمع بالقوة والحيوية والانطلاق، ذلك أن الحركة الداخلية للأجزاء المنفصلة تشع بخاصية القوة المادية المتناسقة ، كما لو كانت كل آلة تقوم بوظيفتها على خير وجه .

وفى القرن التاسع عشر هجر المؤلفون صيغة «الكونشيرتو الكبير» إلى الكونشيرتو الحديث الذى يعتمد على عزف منفرد فى مواجهة الأوركسترا كله . ومع ذلك يعد الكونشيرتو الحديث امتدادا طبيعيا للكونشيرتو الكبير، بدليل أن «الكونشيرتو الكبير» عاد إلى المسرح مرة أخرى فى القرن الحالى كما نجد فى «الكونشيرتو الكبير» المشهور لإيرنست بلوخ . ولذلك فإن الكونشيرتو - بصفة عامة- من الأشكال الموسيقية التى حافظت على كيانها الأصلى إلى حد كبير ، برغم كل الاجتهادات التى بذلت فى مجاله من أجل تطويره حتى يجارى روح العصور المختلفة التى مر بها وأثبت فيها أصالته وقدرته على الاستمرار والتجدد .

والكونشيرتو - بصفة عامة - يمثل أعلى درجات الوعى الموسيقى بالكتابة لآلة واحدة، وعلى الرغم من أنه يتحتم على المؤلف الموسيقى أن يدرس كل إمكانات هذه

الآلة وطبيعتها الخاصة ، فإنه يضع فى اعتباره أيضا كل الآلات المشتركة فى الأوركسترا السيمفونى والتى تصاحب الآلة الرئيسية. هنا تكمن أيضا براعة العازف المنفرد الذى يقوم بدور البطولة بالنسبة لباقى أعضاء الأوركسترا . فإذا استمعنا إلى كونشيرتو للبيانو مثلا، فسنجد أن أسلوب العازف على البيانو يمكن أن يختلف – نوعا ما – عن المدونة الموسيقية كما كتبت بالنص . ذلك أن درجة إجادة العزف تختلف من شخص لآخر لأن الموهبة تلعب دوراً كبيرا فى هذا المجال ، لدرجة أن العازفين المنفردين الذين حققوا خطوات كبيرة نحو الكمال ، وحازوا إعجاب أكبر عدد ممكن من المتذوقين ، لا يزيدون فى عددهم عن أصابع اليد الواحدة . وإذا كانت براعة العزف المنفرد تؤثر فى الصيغة النهائية التى يصل بها الكونشيرتو إلى أسماع الجمهور ، فإن هذه البراعة تلتزم التزاما حرفيا بالمدونة الموسيقية فى أعمال الكونشيرتو العظيمة مثلما نجد فى كونشيرتات البيانو لبيتهوفن وبرامز . فكل من العازف المنفرد والأوركسترا يقومان بدور يقترب من التساوى والتعادل . فدور الأوركسترا لا يقتصر على المصاحبة بل يتعداها إلى المشاركة الفعلية والتفاعل العضوى ، بحيث يطور المادة الموسيقية التى يؤديها العازف المنفرد ويدفع بها خطوات إلى الأمام .

وقد كتبت الكونشيرتات لكل الآلات الموسيقية المعروفة، سواء لمجموعة معينة للآلات كما فى «الكونشيرتو الكبير» أم لآلة واحدة كما فى «الكونشيرتو الحديث» . والكونشيرتو من الأشكال الموسيقية التى تحظى بشعبية كبيرة وجاذبية شديدة بالنسبة لرواد صالات العزف الذين يحبون متابعة براعة العازف المنفرد بصفة خاصة .وإذا كان الكونشيرتو التقليدى ينقسم إلى ثلاث حركات ، فليس معنى هذا أن هذا التقسيم مفروض على كل المؤلفين ، وخاصة أن هذه الحركات الثلاث تبدو فى معظم الأحيان منفصلة عن بعضها بعضا . فهناك من المؤلفين من يكتب الكونشيرتو كما لو كان من حركة واحدة فقط ، وهناك من يدمج حركتين معا بدون فاصل مثلما فعل بيتهوفن فى كونشيرتو البيانو من مقام G كبير .

وعادة ما يبدأ الأوركسترا بعزف ما يسمى بالمقدمة الصغيرة التى تشارك فيها كل الآلات ، وأحياناً يشارك العازف المنفرد فى مثل هذه المقدمة الجماعية حتى يبرز بطريقة طبيعية عندما تصمت آلات الأوركسترا وتفسح له المجال ليؤدى دوره .

وهناك أقسام أو أجزاء فى أثناء عزف الكونشيرتو تشبه هذه المقدمة الجماعية إلى حد كبير ، مهمتها تقديم مادة جديدة لدفع حركة الكونشيرتو إلى الأمام . وفى الوقت نفسه تمنح العازف المنفرد فرصة يستعيد فيها أنفاسه وحيويته استعدادا لمواصلة العزف مرة أخرى .

ومن الطبيعى أن تستعرض الآلة المنفردة إمكاناتها فى أثناء عزف الكونشيرتو بدون مصاحبة الآلات الأخرى ، وهذا القسم يسمى Cadenza وهذه الكادينزا أو «المحيط» الموسيقى هى بمثابة الاختبار الحقيقى لبراعة العازف ، لأنه فى تلك اللحظات يكون محط أسماع الجميع . وعادة تأتى هذه الكادينزا فى نهاية الحركة الأولى أو الثانية ، وأحياناً فى نهاية الاثنتين . وأحيانا يسمح للعازف بتقديم عزفه المميز لهذه الكادينزا إذا كان يرغب فى إبراز موهبته المنفردة ، لدرجة أنه يمكنه، الارتجال بشرط ألا يخرج عن موضوع الكونشيرتو وتنويعاته الموجودة والممكنة وعندما يرتجل العازف المنفرد شتى صنوف استعراض براعته وإمكانات آلته ، فإنه بذلك يقترب من نمط التقاسيم والليالى فى الموسيقى العربية . وعلى أية حال فقد أصر مؤلفون كثيرون علي كتابة العزف المنفرد بأنفسهم ، وأحياناً تركوا هذ المهمة لأصدقائهم ، إذ إنهم لا يثقون كثيرا فى العازفين عندما يتحولون إلى مؤلفين فى لحظات ارتجالهم .

ويشبه الكونشيرتو السوناتا إلى حد كبير ، وذلك عندما تكتب لآلتين تقومان بالحوار المتبادل فيما بينهما . وإذا كان الواقع يؤكد لنا أن السوناتا تكتب لآلة واحدة فقط ، فإنها - مع ذلك - تقوم بالحوار مع نفسها ، وتقديم كل الإجابات على الأسئلة التى توجهها إلى نفسها ، وذلك بنفس أسلوب بعض فنانى كوميديا الفودفيل وهذا الحوار يتجلى فى الكونشيرتو بين الآلة المنفردة والآلات الأخرى المكونة للأوركسترا . وبدون هذا الحوار لا يمكن للكونشيرتو أن يكتسب ديناميكيته المتطورة، ذلك أن الحوار يشبه الصراع الدرامي في المسرحية ،فهو يحدث التفاعل، ويحدد الأدوار والوظائف، ويشكل البناء العام للكونشيرتو ، ويمنحه شخصيته المميزة. ويتوقف نجاح المؤلف على مدى قدرته على إدارة هذا الحوار الذى يكسب الكونشيرتو حيويته المتدفقة التى تربط بينه وبين المستمع منذ أول لحظة حتى آخر لحظة فى العزف .

★ ★ ★

(٢٣)

مسرح العرائس

إن السبب فى تسمية هذا الفن بفن العرائس تارة وفن الماريونيت تارة أخرى هو العداء بين فرنسا وإنجلترا فى القرنين الماضيين نتيجة للحروب الطويلة التى دارت بينهما فحاولت كل منهما إعطاء الصبغة القومية لهذا الفن على أساس أنها هى التى أنجبته، وعلى هذا الأساس أطلق عليه الإنجليز والأمريكيون اصطلاح «مسرح العرائس» بينما وجد الفرنسيون والإيطاليون والأوربيون عامة اصطلاح الماريونيت أكثر تأنقا ، ولكن أحدا لم يكن يعلم أنه فن مصرى قديم ولد فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد حاول الأمريكيون فى أواخر القرن الماضى الاستفادة من هذا الاصطلاح المزدوج بأن أطلقوا اصطلاح «الماريونيت» على كل العرائس التى تتحرك بالخيوط من أعلى ، ثم خصصوا اصطلاح «العرائس» ليطلقوه على أى نوع آخر وخاصة ذلك الذى يعمل بتحريك أيدى اللاعبين من أسفل مثل «جودى وبانش» الذى انتشر فى أوروبا وأمريكا على نطاق واسع، وهو النوع الذى يشبه الأراجوز فى مصر والذى اشتهر به الفنان محمود شكوكو ، وفى الواقع أن مسرح العرائس الحالى قد تفرع إلى أنواع عدة تبلغ ثمانية عشر نوعا طبقا لتقسيم الناقد جيس هايز الذى قام بحصر شامل لأنواع العرائس وأشكالها وأحجامها وطريقة تحريكها فى أمريكا وبقية البلاد التى تفوقت فيها ؛ ولكن أشهرهذه الأنواع هى عرائس الخيوط وعرائس اليد وخيال الظل والعرائس التى تتحرك بالعصا الطويلة ، وهذه الأنواع الأربعة هى التى لاقت رواجا فى جميع أنحاء العالم . واشتهرت بها بعض الولايات فى الهند ونيبال وتايلاند . والعرائس الراقصة التى اشتهرت بها شبه الجزيرة العربية فى العصر العباسى وكانت شائعة فى شوارع بغداد ، والعرائس الورقية المسطحة والعرائس التى يلبسها اللاعبون فوق رؤوسهم ، وهذان النوعان انتشرا فى معظم بلاد أفريقيا الجنوبية أيام الاستعمار الإنجليزى والفرنسى والإيطالى ، والعرائس التى فى الحجم الطبيعى للإنسان والتى اشتهرت بها كل من الصين واليابان.

لكن هناك فرقا شاسعا بين العرائس التى تنتج لمسرح العرائس خصيصا والأشكال الأخرى التى تنتج لأغراض مختلفة مثل العرائس التى يلعب بها الأطفال والعرائس التى تزين بها المنازل ، والعرائس التى تتحرك بالزنبرك وتحاكى الإنسان فى حركاته لأنهاصنعت فقط للتسلية والقيام بحركات مكررة لا علاقة بها بالفن الدرامى . أما عرائس المسرح فتخضع لمواصفات معقدة بهدف إحداث تأثيرات درامية فى نفس المتفرج ،ولذلك فإن تركيبها لابد أن يتمشى مع طبيعة الدور الذى ستقوم به على المسرح من حيث الحجم والحركة والإيماءة والتكوين ، وقد يتساءل البعض عن السبب فى انتشار مسرح العرائس بينما يوجدممثلون من البشر يستطيعون القيام بهذه الأدوار بطريقة أكثر كفاءة وإقناعا ؟ والرد على هذا أن مسرح العرائس يملك إمكانيات فنية ودرامية وغير متاحة للمسرح العادى ، ففى إمكان المخرج أن يتحكم فى حجم العروسة سواء من ناحية الضخامة أو الصغر بالنسبة للعرائس الأخرى ، أو أن يتحكم فى أجزاء مختلفة من جسم العروسة للتأكيد على بعض المعانى المتصلة بالنص ، والمطلوب إبرازها للمتفرجين ، فالفرق الأساسى بين مسرح العرائس والمسرح العادى أن العروسة فى الأول تتشكل طبقا لمواصفات الدور الذى تلعبه فى حيادية كاملة بينما الدور فى المسرح العادى يتشكل طبقا لأسلوب الممثل وشكله وحجمه مهما حاول القيام به فى حيادية كاملة ، بل إن أسلوبه يختلف من عرض إلى آخر طبقا لحالته النفسية والصحية ، لكن العروسة ليست سوى تجسيد لفكرة المؤلف التى تتحرك أمام عيون المتفرجين .

وهناك رأى شائع ورد عام ١٨٦٢ فى كتاب الدارس الفرنسى شارل مانين «تاريخ الماريونيت» والذى يقول فيه إن المصريين القدماء كانوا أول من توصل إلى فن العرائس فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وكانت العرائس مفصلية الأذرع والسيقان والوسط بحيث يمنحها هذا مرونة في الحركة والتعبير ، وكان حجم العروسة يختلف طبقا لمكانتها الاجتماعية والروحية . فمثلاً العرائس التى كانت تمثل الآلهة والكهنة والملوك والأمراء تميزت بالضخامة ووضوح الملامح ووقارها وثقل حركتها . أما العرائس التى مثلت عامة الشعب والخدم فكانت أصغر فى الحجم وملامح وجهها تشبه وجوه المهرجين من حيث الألوان المتناقضة والأصباغ الصارخة، وكان الكهنة يشرفون شخصيا على العرض المسرحى للعرائس ، بل إنهم تصدوا للتأليف

لهذا المسرح ، وبالطبع فإن مسرحياتهم كانت دينية فى المقام الأول وزاخرة بالوعظ والإرشاد وغالبا ما تنتهى بترديد النصائح المختلفة التى يحرصون على بثها فى نفوس الجمهور ، وقد وصلت إلينا بعض هذه النصوص على هيئة برديات اكتشفت فى حفريات الجيزة والزقازيق والإسكندرية التى قامت بها بعثات من جامعات أمريكية وكندية ، ولكن يبدو أن فن العرائس كان أقدم فى مصر من القرن الخامس قبل الميلاد، لأن بعض هذه البرديات أشارت إلى نصوص قديمة لمسرحيات اندثرت ولم يعرف عنها شيء . وقد انتشر فى الوجه البحرى بعد القرن الخامس قبل الميلاد خيال الظل وخاصة فى منطقة الزقازيق، وكان الفنانون المتجولون يشعلون مشاعلهم عند حلول الظلام وراء ستارة بيضاء مشدودة على قائمين ثم يقومون بتحريك العرائس وإحداث الأصوات اللازمة وراء الستارة بحيث ينعكس ظل العرائس على الستارة ، وكانت هذه العرائس تختلف عن العرائس الأخرى من حيث إنها مصنوعة من الورق المقوى وذات بعدين فقط ، أى أنها مسطحة وليست مجسدة بحيث تبدو مثل فن السولويت الذى نعرفه الآن ، وقد أغرم بعض الملوك والأمراء بهذا الفن لدرجة أنهم أجزلوا العطاء لبعض الفنانين لكى يقوموا بعرضه خاصة فى قصورهم ، وقد تبنى البطالمة هذا الفن بحيث انتشر انتشاراً كبيراً فى الإسكندرية ، ويقال إن أنطونيو قد أعجب بهذا الفن عند مجيئه إلى مصر وكان يقضى بعض لياليه مع كليوباترة فى مشاهدة بعض هذه العروض وخاصة تلك التى تدور حول الأساطير المصرية القديمة والمعارك الحربية التى خاضها كل من تحتمس الثالث ورمسيس الثانى ومقابلة الإسكندر الأكبر لكهنة آمون واحترامه لهم .

والعجيب أن مسرح العرائس فى أوروبا العصور الوسطى لم يكن سوى صورة مكررة لمسرح العرائس عند قدماء المصريين ، فكان الفنانون الجوالون يحملون عرائسهم على أكتافهم ويسيرون بها فى الشوارع وعند الميادين أوالتقاطعات حيث تجمعات الصبية والمارة ينصبون مسرحهم ويقيمون عروضهم وكانت تدور حول الملاحم والبطولات الشعبية ، وقد تبنت الكنيسة هذا الفن ونصبت له المسارح فى أفنيتها لكى تقدم للجمهور العروض الدينية المأخوذة عن القصص الدينية . ولم يكن اصطلاح «الماريونيت» سوى تصغير لاسم العذراء مريم أو مارى ، لأن معظم المسرحيات كانت تدور حول ميلاد السيد المسيح . وتطورت هذه المسرحيات فيما

بعد واتخذت طابعا دراميا يصور الصراع بين الخير والشر ، وقاد هذا الاتجاه فنانو الكوميديا ديللارتى فى إيطاليا وانتشر بعد ذلك فى أوروبا وإنجلترا على نطاق واسع، ولا شك أن شخصيتى جودى وبانش المشهورتين كانتا امتدادا لهذا الاتجاه. ويقول كوليار فى كتابه المطبوع عام ١٨٢٨ عن « فن الماريونيت» إن بانش كان يمثل البطل المغوار المثالى فى كل شىء والذى يضع روحه على كفه فى صراع مع الشيطان وقوى الشر المختلفة، ونظرا لأن أوروبا كلها كانت تقع تحت سيطرة بابا روما فإن مسرح العرائس الدينى انتشر انتشارًا واسعا بسبب تشجيعه له . وبمجىء القرن السابع عشر أصبح مسرح العرائس فنا عالميا. وفى القرن الثامن عشر أقيمت المسارح التى تقدم العروض بصفة مستمرة وثابتة بأسلوب محترف ومنظم بحيث أصبح لها جمهورها التقليدى من النظارة، واستمرت هذ المسارح فى تقديم عروضها حتى عصرنا الحاضر ، وهذه المسارح توجد فى روما وفلورنسا والبندقية وجنوة، وباريس وليل وكان ومارسيليا وكاليه ولندن وإدنبره وجلاسجو وكارديف وبرمنجهام وليفربول ومونتريال وترنتو ونيويورك وكليفلاند ومكسيكوسيتى .. إلخ. ولم يقتصر حب الناس لمسرح العرائس فى القرن الثامن عشر على الذهاب إلى المسارح المحترفة بل حرصت الأسر الموسرة على تأجيره خصيصا وإحضاره حتى يتيحوا الفرصة لصغارهم لمشاهدته . وقد حرصت عائلة جيته - الشاعر والروائى الألمانى الكبير - على هذا التقليد ، بل إن الحصون الحربية كانت لا تخلو من مسرح عرائس خاص بها للترفيه عن الجنود فى أوقات فراغهم وإشعال جذوة الوطنية فيهم بعرض البطولات القومية .

وقد انتقل خيال الظل إلى أوروبا فى القرن الثامن عشر عن طريق الشرق الأدنى ثم أصبح فنا خاصا بالأطفال لكى يعلمهم ويمتعهم فى القرن الماضى ، وفى أواخر القرن بدأ فى الاندثار عندما اخترع الفانوس السحرى والصور المتحركة بعد ذلك ، ولكن الصور المتحركة لم تكن سوى تقليد خيال الظل من جهة الصوت والحركة ، لأن فنانى خيال الظل قد برعوا فى تحريك العرائس من حيث البعد والقرب ولقطات الوجه المكبرة ، والإسراع بالحركة أو إبطائها ، وهو بعينه التكنيك الذى اتبعته السينما فيما بعد ، وقد شهد القرن التاسع عشر الانتعاش التجارى الضخم لفن العرائس كحرفة مؤدية إلى الثراء. فقد شهدت أوروبا فرق العرائس الضخمة التى كانت ترحل من عاصمة إلى أخرى لتقديم عروضها ، وأقيمت فى

باريس ستوديوهات ضخمة لإنتاج العرائس .وبدأ كبار الأدباء فى الكتابة لمسرح العرائس ، وقد عمل على تشجيع هذا الاتجاه الفنان الفرنسى موريس صاند . ولقد ساعدت طبيعة فن العرائس على هذا الانتعاش التجارى الضخم أن مسرح العرائس سهل الانتقال من مكان إلى آخر لقلة الأجهزة والمشرفين واللاعبين ولقلة تكاليفه، لأن العروسة لاتكلف شيئا إذا قيست بتكلفه الممثل الإنسان ، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الفنية الأخرى التى لا يمكن يحصل عليها المسرح البشرى ، ولعل العيب الذى حرص النقاد على إبرازه أن معظم نصوص مسرح العرائس اقتصرت على السخرية والتقليد لما يقدم على المسرح البشرى الضخم ، وكان هذا النقد دافعا لبعض المؤلفين والمخرجين الكبار إلى الاهتمام بما يقدم على مسرح العرائس والكتابة له كما فعل ماترلينك فى ألمانيا فى مسرحياته الذهنية والفسلفية ، وكما فعل موريس بوشور فى فرنسا عندما قدم مسرحياته ذات الصبغة الاجتماعية والانتقادية، وكما فعل جوردون كريج فى إنجلترا فى مسرحياته ذات الصبغة الشعرية والشاعرية.

وفى عام ١٨٨٩ أنشئى النادى الدولى للعرائس وضم مجموعة من المحترفين والمخرجين والفنانين التشكيليين الذين وجدوا إمكانيات ضخمة للتشكيل فى العرائس ، وكان مقره فى مدينة ميونيخ برئاسة بلو بران وعضوية أيفو بوهرنى عن مسرح بادن بادن ، وريتشارد تيشنر عن مسرح فيينا ، ووليم سيموندس عن مسرح لندن ، وتونى سارج عن مسرح نيويورك ، وجوستاف بومان عن مسرح سانتافي. وقام أعضاء النادى بدراسات وأبحاث شاملة عن هذا الفن، ووجدوا أنه يمكن الاستفادة به فى التحليل النفسى وخاصة بالنسبة للأطفال لأن العرائس المتحركة أمامهم قد تجسد العقد النفسية الكامنة داخلهم ، وبالتالى تعمل على إخراجها والتخلص منها ، ووجدوا أيضا أن مسرح العرائس خير معلم للطفل ولتنمية قدراته وتربية ذوقه حتى يشب على حب الفن عامة والمسرح خاصة ، ومن خلال المسرحيات التى تقدم له يمكن تعلم الكثير لأنه تعليم من خلال التسلية وبعيد عن قيود حجرة الدراسة وجفاف شرح المدرس ورتابته . وقد أدرك أيضا خبراء الدعاية الجاذبية الكامنة فى العروسة واستغلوها للدعاية عن المنتجات المختلفة ، ورغم تقدم الفن السينمائى لم يفقد فن العرائس سحره بل إنه غزا الأفلام عن طريق أفلام الكرتون التى بنى عليها

الفنان العظيم والت ديزني شهرته وأمجاده الفنية. وفيها استعمل كل حيل فن العرائس .

ويوضح الناقد نوبل نيلسون فى كتابه «حيل الماريونيت» أن السحر فى مسرح العرائس يكمن فى أن الحياة يمكن أن تدب فى أى شىء على المسرح ، فالسرير والمقعد والمائدة والكوب والطبق والملعقة .. إلخ، كل شىء يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامى فى المسرحية ، كما أن الحيوانات والطيور الأسطورية مثل التنين والرخ و كل ما هو خارق للطبيعة يمكنه الظهور على مسرح العرائس والكلام والمشاركة فى الحوار الدائر ، وبالنسبة للأطفال فإنهم يسعدون كثيرا عندما يستمعون إلى بقرة تتحدث مثلا ، وهذا يزيد فيهم الألفة مع باقى مظاهر الطبيعة، ونظرا لأن خيال الإنسان غير محدود فإن خير وسيلة لإشباعه هى مسرح العرائس الذى يقوم على الخيال المحض المتجسد فى العرائس المتحركة والتى يمكن أن تفعل أى شىء ، وبهذا يحطم الإنسان كل الحدود التى تحيط بخياله وتمنعه من الانطلاق ، وبذلك يشارك العرائس فى مغامراتها بل ويتعاطف معهابحيث يحزن لمأساتها ويضحك لملهاتها ، ويقول الباحث ب. أ. فيكلين إن مسرح العرائس لن يندثر ما دام الإنسان يملك هذا الخيال المبدع ولايجد وسيلة إلى تحقيقه إلا فوق مسرح العرائس .

★ ★ ★

(٢٤)

المعمار المسرحى

يشتمل المعمار المسرحى على بناء المسرح ككل ، أى على المنصة التى يقوم الممثلون بأداء أدوارهم فوقها، وعلى القاعة التى يجلس فيها جمهور المشاهدين لمتابعة العرض المسرحى . وعبر التاريخ المسرحى العالمى كانت هناك دائما علاقة جدلية بين أسلوب الأداء ونوعية الجمهور الذى يشاهده ، وهى علاقة تؤثر فى شكل كل من المنصة والقاعة بطريقة أو بأخرى .

ويعتقد معظم الدارسين أن الإغريق كانوا أول من وضع تقاليد المعمار المسرحى فى الحضارة الغربية على أساس أن العروض المسرحية التى ابتكرها المصريون القدماء من قبل كانت تقدم فى المعابد والمقابر كجزء من الطقوس الدينية، ولذلك لم يكن لها مكان أو مبنى مخصص لها . أما المسرح الإغريقى فقد استمد خطوطه المعمارية من قاعة الرقص الدائرية أو ما يسمى بمنطقة الأوركسترا بالإضافة إلى المذبح ودرجات السلم فى مركز الدائرة ، وهذا البناء ملحق بالمعبد . وكان المشاهدون يجلسون أو يقفون حول هذا المركز . وغالبا ما كان البناء يقام على منحدر من منحدرات التلال مثل مسرح ديونيسياس الذى يقع أسفل الأكروبوليس فى أثينا . وبحلول القرن السادس قبل الميلاد تم وضع أرائك خشبية فوق المنحدر، بالإضافة إلى منصة بجوار المذبح، وسرعان ما أقيم كوخ لحفظ لوازم التمثيل ولكى يغير الممثلون ملابسهم .

وبالتدريج تركزت أحداث المسرحية أمام هذا الكوخ وفقدت دائرة الأوركسترا هيئتها الأصلية . وفى أثناء القرن الخامس قبل الميلاد صنعت المقاعد من الحجر ، وأصبحت منصة التمثيل شبه دائرية وكبر حجمها بعض الشىء، وأصبح الكوخ بناء خشبيا من دورين، ثم تحول فصارت جدرانه من الحجر وبها ثلاثة أبواب لتسهيل عملية الخروج والدخول . وبين الكوخ وملعب التمثيل يوجد على كلا الجانبين ممر

لسير المواكب . وكانت المنصة المرتفعة قليلا أمام الكوخ بمثابة المكان الرئيسى لوقوع أحداث المسرحية . وسرعان ما أضيفت أجنحة جانبية . كما استخدمت المناظر المرسومة خصيصا وبعض الوسائل الميكانيكية لإدارة العرض . وهو نفس النظام الذى تم تطبيقه على المبانى المسرحية فى العهد الهيللينى سواء فى اليونان أم فى آسيا، لكن واجهة المنصة أصبحت معقدة ومتشعبة أكثر لدرجة أنها اعتبرت كياناً مستقلاً بذاته بسبب بهو الأعمدة الذى اشتهرت به فى مواجهة الحائط الخلفى للمنصة .

ومع ازدهار المسرح الرومانى زادت الزخارف وأصبحت المنصة مكونة من عدة طوابق ، وهى خصائص تبلورت بين عاملى ٦٠ ، ٥٠ قبل الميلاد. ولم يرتبط موقع المسارح الرومانية بالتلال كما كان عند الإغريق ، بل بنيت حيثما أراد المهندس المعمارى . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت القاعة شبه دائرية تماما، فى حين انخفض ارتفاع المنصة عن مثيله عن الإغريق ، وفى بعض الأحيان تمت تغطيتها بسقف ، كذلك تحولت إلى وحدة مغلقة ، وأصبح ممر سير المواكب طريقا مغطاة وفى منتصف القرن الأول قبل الميلاد اكتسب المعمار المسرحى الرومانى شكله المتميز كما فى مسرح مارسيلوس فى روما ، ومسرح بومبى طبقا للأوصاف التى وردت فى كتابات فيتروفيوس وبلينى . وقد توصل الرومان إلى استخدام المناظر المتحركة والآلات المعقدة . لكن بناء المسارح توقف تماماً مع انتشار المسيحية التى اعتبرت المسرح فى أول الأمر نوعا من الطقوس الوثنية .

وفى القرن العاشر الميلادى استخدمت المسرحيات الكنسية الجديدة منصات خشبية مؤقتة ، شكلت كل منصة منها مكاناً محدداً لأحداث معينة ، فهناك منصة الجنة ، ومنصة الجحيم ، ومنصة الدنيا التى تقع بين المنصتين. وكان لكل منصة كيان مستقل عن المنصات الأخرى، لكن الحدث الرئيسى كان ينتقل من منصة لأخرى وكانت هذه المسرحيات الدينية تقدم فى الهواء الطلق، وتستخدم الميدان الذى تقع فيه الكنيسة موقعا لأحداث المسرحية فى حين تبدو الكنيسة نفسها كخلفية معمارية للأحداث . وتطورت هذه المنصات البدائية إلى أبنية زاخرة بالزخارف ، فى حين انتظم المتفرجون فوق مقاعد خشبية اصطفت تحت سقيفة مثل التى نراها فى حلبات السباق ، وكانت لهم حرية الانتقال بين المنصات المتعددة . ولم تكن هناك

محاولة لربط منصة التمثيل وقاعة النظارة . وكان كيان المسرح يمتد ليشمل كل الميدان الذى تقع فيه الكنيسة ، أو المكان الذى تنعقد فيه السوق . وفى إنجلترا كانت المنصات المستقلة توضع فوق عربات متحركة ، وهكذا كان العرض المسرحى كله أشبه بمهرجان أو احتفال عام يستمتع به الجميع .

وظلت المضامين الدينية مسيطرة على المسرح حتى عام ١٤٩١ على وجه التحديد عندما تم تقديم عرض لأحد الأعمال الكلاسيكية التى أعيد اكتشافها وذلك فى قاعة مغلقة فى فيرارا . وقد اتخذ المسرح الحديث شكله المحدد المميز من خلال استخدامه للبعد الثالث ، وإعادة اكتشافه لفيتروفيوس . ففى عام ١٥٤٥ أوضح سبستيان سيرليو فى دراساته أنه قام بتطبيق النماذج المسرحية الإغريقية والرومانية - التى اشتهر بها فيتروفيوس - على إقامة أول مسرح حديث بمعنى الكلمة . كان عبارة عن منصة خشبية بسيطة ذات مسقط خلفى وترتفع حوالى ياردة ونصف فوق أرضية المسرح ، وأمامها وعلى جانبيها صفوف متراصة من المقاعد التى توضع على مربع داخل فناء ، أو فى داخل قاعة مغلقة بنيت خصيصا بناء على أوامر أمير ، فقد كان لكل أمير - تقريباً - مسرح خاص به .

وبين عامى ١٥٧٠ و ١٥٨٤ بنى أندريا بالاديو وفينسنزو سكاموتزى أول مسرح كامل فى مدينة فيسنزا الإيطالية لكى يؤمه أبناء الطبقة المثقفة والمتعلمة . وكانت قاعة المسرح ممتدة على هيئة نصف دائرة وتسع ١٢٠٠ من جمهور النظارة ، كما تحتوى على مكان للأوركسترا الذى يواجه منصة مرتفعة ارتفاعا طفيفا . وكان الحائط الخلفى للمنصة على نمط المعمار الكلاسيكى وبه خمس فتحات للدخول والخروج . وفوق كل فتحة أو باب قوس ، وعبر الأقواس الثلاثة الوسطى مناظر لشوارع دائمة حيث نشاهد صفوفا من القصور على الصفين ، وهى قصور مبنية فعلا وليست مرسومة ، وتتميز بالإيهام بالعمق والبعد الثالث بأسلوب مبالغ فيه . وقد سمى المسرح باسم «التياترو الأوليمبى» .

وبمرور الزمن لم يعد المسرح مقصوراً على فئة معينة ، ولذلك كانت تصميماته المعمارية تهدف إلى احتواء عدد أكبر من الجمهور . فبناء الأوبرا الذى كانت فلورنسا أول مدينة تعرفه حوالى عام ١٦٠٠ ، لعب دوراً خطيراً فى بناء المسارح العالمية بصفة عامة . فقد أصبحت المناظر والديكورات المسرحية قابلة

للتحريك والتغيير . وكان النموذج الجديد للمعمار المسرحى قد تمثل فى «تياترو فارنيزي» الذى بنى فى مدينة بارما عامى ١٦١٩-١٦٢٨ تحت إشراف جايوفاني باتيستا آلويتي ويحتوي على قاعة نصف دائرية تتسع لجمهور يصل تعداده إلى ٢٥٠٠ ، وأما المسرح فشكله الخارجى مربع . واستعاض آليوتى بقوس نصر ضخم عن المداخل الثلاثة التقليدية ، وربط المنصة بالمسرح الخلفي الذي أحيط بأجنحة متغيرة ومساقط خلفية . ومن ثم فقد اتسعت المساحة التى يتم عليها التمثيل ، وأصبحت النموذج المحدد الذى يتبع فى بناء المسرح الحديث حيث تقع الأحداث المسرحية وسط الديكورات وليس أمامها .

وفى إنجلترا انتشرت المسارح العامة فى الهواء الطلق ، وكان مسرح «بيرباج» الذى بنى عام ١٥٧٦ أول مسرح من هذا النوع ، ثم تبعه مسرح «كيرتين» ومسرح «سوان» . كما كان هناك ما يسمى بالمسارح الخاصة المغطاة والتى بنيت على النمط نفسه ، سواء على هيئة المربع الأصلى داخل الأفنية كما كانت بدايتها، أم على شكل دائرى أو مثمن الأضلاع والزوايا كما نجد فى مسرح «جلوب» ، وذلك بالإضافة إلى برج صغير فوق الحائط الخلفى . أما خشبة المسرح فقد برزت على شكل منصة مرفوعة فوق الحفرة المخصصة للمتفرجين الواقفين. وتمت تغطية جزء من المنصة بسقف بارز رفع فوق عمودين . ويمكن إغلاقه بالستائر . وفى الحائط الخلفى ظهر بابان ثم ثلاثة فيما بعد ، وفوقها بنيت شرفات استخدمت فى أثناء التمثيل . أما أعلى التياترو فقد خصص لعامة الشعب ولأرخص التذاكر ، وعلى كلا جانبيه طابقان أو ثلاثة للمتفرجين الجالسين على ما يشبه المدرجات .

أما المسارح الخاصة مثل «بلاك فرايرز» و «وايت فرايرز» و «كوك بيت» فى الدرورى لين فقد غطيت بأسقف أضيئت إضاءة صناعية. ولعل المهندس المعمارى إينجو جونز (١٥٧٢ - ١٦٥٢) قداكتسب شهرته من تصميمه لمسرحيات الرقص والغناء والشعر التى كتبت خصيصا لعلية القوم ، كما اشتهر أيضا بمشروعاته المعمارية المسرحية . وقد أثرت دراساته الإيطالية على تصميمه المسارح من الداخل وخاصة فيما يتصل بالمنصة، أما الشكل الخارجي للمسرح فكان من إبداعه الخاص.

وفى حوالى عام ١٦٥٠ تطور المسرح الإيطالى من كونه مكانا مخصصا لمتعة رجال البلاط وأبناء الطبقة الأرستقراطية إلى مؤسسة فنية عامة مفتوحة للجمهور

العـادى . وقـد بنيت فى عـام ١٦٣٧ أول دار عـامـة للأوبـرا فى البندقـيـة وهى أوبرا «سان كاسيانو» التى احتوت على ثلاثة مدرجات مقسمة بدورها إلى ثلاثة أجنحة أو أقسام. وفى فرنسا تطور المسرح تحت رعاية البلاط الملكى . فكان ريشيلييه والملك لويس الرابع عشر من رعاة مسرح «قصر بوربون الصغير» الذى بنى فى عام ١٥٧٤، وبعد عام ١٦٢٠ احتل مسرح «باليه رويال» «المسرح الملكي» هذه المكانة الأثيرة . وكانت ديكورات هذه المسارح الفرنسية متحركة ، إلا أنها تأثرت بالأسلوب الإيطالى الذى شكل ملامحها الأساسية . ومن أشهرالمسارح الباريسية دار الأوبرا فى حى التوليرى ، ومسرح «سال دى ماشين» الذى بناه أماندينى وفيجارينى بين عامى ١٦٦٠و ١٦٧٠ ، ويتسع لحوالى ١٨٠٠ متفرج .

وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر وبطول القرن الثامن عشر تم بناء عدد لا يحصى ولا يصدق من المسارح فى إيطاليا . وقد تميزت كلها بالتركيز والتأكيد على «بنوار» العائلة المالكة ، وهكذا ربط مسرح البلاط بالمسرح العام. وغالبا ما كانت القاعة على هيئة حدوة حصان . وقد نبغ المهندسون المعماريون فى بناء مختلف دور المسرح والأوبرا. ولم يقتصر نشاطهم على بلدهم إيطاليا بل امتد ليشمل فرنسا وألمانيا اللتين دعتهم للاستفادة من خبراتهم الرائدة فى هذا المجال. وقد تركزت كوكبة المهندسين الإيطاليين العظام فى أسرة «جالى بيبيينا» ، لكن إنجازاتهم الحقيقية تمثلت فى التصميمات الداخلية والديكورات المسرحية أكثر من البناء الخارجى للمسرح . من هؤلاء فيرديناندو (١٦٥٧ - ١٧٤٣) الذى صمم «تياترو ريالي» فى مدينة مانتوا عام ١٧٣١ ، وفرانشيسكو (١٦٥٩ - ١٧٣٩) الذى شيد «تياترو فيلهار مونيكو» فى مدينة فيرونا عام ١٧٢٠ ، وأليساندرو (١٦٨٧-١٧٦٩) الذي أقام دار أوبرا مانهايم في عام ١٧٤٢. وجوسيبي (١٦٩٦- ١٧٥٦) الذى شيد أوبرا بايرويت ١٧٤٨، وأنطونيو (١٧٠٠ - ١٧٧٤) «تياترو كوميونالي» فى بولونيا ١٧٦٣ . وكان كوزيمو موريللى أول من طبق فكرة ربط القاعة بالمنصة داخل إطار بيضاوى واحد كما نجد فى مسرحه الذى بناه فى مدينة أيمولا عام ١٧٨٠.

وفى كل من النمسا وألمانيا كان بيرناسيني (١٦٣٦ - ١٧٠٧) وأبوه جيوفانى الذى مات عام ١٦٥٥ من رواد التصميمات المسرحية . كذلك قام فرانشيسكو سانتورينى (١٦٢٧- ١٦٨٢) ببناء أوبرا «سان سالفتوري» فى ميونخ بين عامى ١٦٥٤،

١٦٥٧، وكانت أقدم مسارح ألمانيا ذات المدرجات . وفى إنجلترا بنيت مسارح جديدة كثيرة بعد عودة الملك تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا ، وكان معظمها متأثرا بأسلوب إنيجو جونز فى تصميماتها المعمارية . فالأبواب الأربعة على جانبى المنصة كانت من الملامح المميزة للمسارح الإنجليزية فى ذلك العصر ، والتى لم توجد فى المسارح الأوروبية بصفة عامة . وظل بروز المنصة يتضاءل فى الحجم حتى تساوى مع منصة المسرح الأوروبى، كما فى مسرح «درورى لين الجديد» ١٧٩٤، ومسرح «كوفنت جاردن الجديد» ١٨٠٩.

وفى القرن الثامن عشر كانت الفرق المسرحية فى الولايات المتحدة تقدم عروضها بصفة عامة فى القاعات التى لم تكن مخصصة لها أصلا . ولم يكن هناك مسرح أمريكى بمعنى الكلمة لا على مستوى المعمار المسرحى ولا على مستوى الإنتاج المسرحى . بل كان كل ما يقدم عبارة عن صورة شبه ساذجة أو تقليد طبق الأصل لما يقدم على المسارح الإنجليزية . أما أول دار أمريكية للمسرح فقد بنيت عام ١٧٣٦ فى مدينة تشارلستون فى ولاية كارولينا الجنوبية باسم «مسرح دوكستريت» الذى أقيم على الطراز الإنجليزى .

وظلت المسارح الشهيرة فى القرن التاسع عشر محافظة على طراز مسرح البلاط الملكى القديم مع بعض التنويعات الديمقراطية والإضافات الشعبية التى تتناسب مع نوعية المسرح وروح العصر. يتضح هذا فى الأسلوب الذى اتبعه فريدريش شينكل فى بناء «المسرح الملكي» فى برلين عام ١٨١٨، وفان دير نول وفون سيكرادزبرج فى دار أوبرا فيينا بين عامى ١٨٦١ و ١٨٦٩ ، وشارك جارنييه في «جران أوبرا» باريس بين عامي ١٨٦٢-١٨٧٤، وجوتفريد سمبرفى دار «أوبرا دريزدن» ١٨٧٨ ، وجوزيا كليفلاند كادى فى دار «أوبرا متروبوليتان» فى نيويورك بين عامى ١٨٨٠ و ١٨٨٣. كذلك تميزت هذه المسارح بإضافة قاعات وصالونات خارجية يتناول فيها المتفرجون المشروبات والحلوى فى أثناء الاستراحة، كما يسمح لهم بالتدخين . أما عن التكنولوجيا المسرحية فقد تمثلت فى إدخال وسائل وأدوات جديدة للحماية من الحريق ، وأصبحت الإضاءة من الفنون المعقدة التى ترتبط ارتباطا عضويا بالعرض المسرحى ، ولم تعد الديكورات بدائية بل أصبحت تتحرك آلياً مما أسرع بعملية تغييرها دون ضجيج خلف الستار المسدل ، كما أن مهندسى الديكور أغرموا بالتلاعب بنسب الديكورات وأبعادها كى تشارك فى إبراز النص

الدرامى بأسلوب تشكيلى . وهو ما فعله ستيل ماكاى فى منصته المزدوجة التى أقامها عام ١٨٧٩ فى مسرح «ماديسون سكوير» فى نيويورك : بحيث لم يتقيد بالنسب التقليدية للمنصة .

وقد شهد القرن التاسع عشر عودة إلى أسلوب الفنان المعمارى أندريا بالاديو الذى شيد مسرح «التياترو الأوليمبي» فى مدينة فيسنزا الإيطالية بين عامى ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، والذى اشتهر بالمسرح القائم على شكل نصف دائرة ذات مدرجات . يتضح هذا الأسلوب فى مسرح ريتشارد فاجنر فى بايرويت (١٨٧٢ - ١٨٧٦) الذى شيده جوتفريد سمبر . ذلك أن فاجنر وجد أن هذا التصميم يناسب دراماته الموسيقية بأسلوب عملى ووظيفي.

وفى بداية القرن العشرين كان المخرج الإنجليزى جوردون كريج من الرواد الذين شجعوا حركة إخضاع المعمار المسرحى لمتطلبات الإخراج والإنتاج بحيث لا ينفرد المهندس المعمارى بعملية التصميم والتنفيذ . وقد ظلت آراء كريج نظرية إلى حد كبير ، إلا أنها لفتت الأنظار إلى إمكانية الانطلاق والبحث عن معمار مسرحى جديد تماماً . وبالفعل أثمرت دعوته بحيث نرى اليوم أشكالا جديدة ومختلفة من المعمارالمسرحى ، فهناك مسرح الحجرة أو مسرح الجيب أو المسرح الذى لا يزيد حجمه عن قاعة صغيرة، وهناك المسرح الجماهيرى الضخم الذى يذكرنا بالمسارح الرومانية القديمة التى كانت تتسع للآلاف المؤلفة كما نجد فى مسرح برلين الضخم الذى أقامه هانز بولزج فى عام ١٩١٩ ، هناك أيضا مسرح «الحلبة» ومسرح الهواء الطلق مثل ذلك الذى صممه ماكس رينهارت فى سالزبورج عام ١٩٢٠ باسم مسرح «المهرجانات» . هناك أيضا المسارح الخاصة التى أقامتها المعاهد والكليات والهيئات المتنوعة.

وعندما اخترعت السينما ، شارك الاختراع الجديد فى تطوير المعمار المسرحى . ذلك أن دار السينما هى فى حقيقتها مسرح لم يزد عليه سوى شاشة العرض السينمائى . وقد منح هذا الاختراع دفعة جديدة لتطور تكنولوجيا المسرح التى أصبحت جزءا لا يتجزأ من معماره . وهكذا أثبت المعمار المسرحى مرونته البالغة فى تطوير أشكاله وتصميماته على مر العصور، بحيث يمكننا القول بأن خيالنا الآن قد يعجز عن تصور التطورات التى ستطرأ على المعمار المسرحى فى الأزمنة القادمة .



(٢٥)

المونتاج السينمائى

المونتاج السينمائى أو التوليف أو التركيب يقصد به تركيب اللقطات بطريقة تعطى لها معنى إضافيا يتعدى المعنى الخاص الذى تعبر عنه هذه اللقطات. فمن أغراض المونتاج إحداث تأثير معين فى المتفرج ؛ لذلك يجب تجنب استمرار لقطة ما فى فترة زائدة من الزمن على الشاشة لا تفى بالغرض الفنى المطلوب. كما يهدف المونتاج إلى تجميع اللقطات وترتيبها بطريقة مشوقة بحيث تخلق السياق الفيلمى الذى يقود انتباهنا بالشكل الذى تعودناه فى النظر إلى الأشياء العادية . فزاوية الرؤية التى ننظر من خلالها إلى المنظر - مهما ابتعدنا أو اقتربنا منه - والمشهد الذى نقدم فيه الصور المتتالية بشكل معين هى الزاوية التى يستعمل فيها المتفرج العادى عينيه عند ما ينظر إلى منظر ما فى الحياة الفعلية . ومن المعروف أن المونتاج الجيد لا يلاحظ إلا نادراً لأن المتفرج يشاهد الفيلم كما يشاهد حياته اليومية ، أما المونتاج الردىء فإنه يصدم المتفرج ويؤلمه لأن عينيه لا تتبعان المناظر بسهولة ويسر واتساق . وغالبا ما تستعمل كلمة التسلسل فى وصف نعومة الانسياب من لقطة إلى أخرى ، كما أنها تستخدم فى أوسع معنى لسير الموضوع كوحدة كاملة، وتشير إلى العناية والاهتمام بالتوافق بين التفاصيل .

وهناك ثلاثة مبادئ أساسية لابد أن يراعيها فنان المونتاج فى توليف أو تركيب أى مشهد : الأول يحتم البحث عن أحسن مكان تنتقل فيه الكاميرا من زاوية لأخرى أو من بعد لآخر، والمبدأ الثانى ينص على توافق الحركة من لقطة إلى أخرى ، والثالث يحدد تقدير الزمن الذى تظل فيه اللقطة ماثلة على الشاشة . مع العلم بأن أية لقطة يجب أن تكون على قدر كاف من الطول بحيث يستطيع المتفرج أن يستوعب مضمونها . ويختلف هذا الطول الأدنى بطبيعة الحال طبقا لطبيعة الصورة . أى أنه يجب ألا تكون اللقطة قصيرة بحيث تصبح غير مفهومة تماماً، ولا أن تكون طويلة

إلى الحد الذى يثير ملل المتفرج ويجعله ينتظر اللقطة التالية فى ضيق . فكل لقطة يجب أن تؤدى وظيفتها الفنية والفكرية ثم تترك مكانها للقطة التالية وهكذا .

ومن بديهيات المونتاج السينمائى أن سلسلة اللقطات التي يتبع بعضها بعضا بسرعة تضيف كثيراً إلى الإحساس بالإثارة ، وتضاعف من تأثير المشهد الدرامى على وجدان المتفرج . أما سلسلة اللقطات الطويلة فتوحى بجو الهدوء والسكينة : لكن يجب أن تتضمن مثل هذه اللقطات جمالاً وتشويقا غير عاديين يبرر استعمالها حتى لا يشعر المتفرج أن حركة الفيلم قد توقفت . هنا تبرز أهمية عنصر الإيقاع فى المونتاج ، ذلك أنه يجسد الإيقاع الخاص بمضمون اللقطات . فمثلا يمكن خلق إيقاع رتيب بتجميع مجموعة كاملة من اللقطات القصيرة المتماثلة فى الطول كما نرى فى مشاهد الآلات ، وقطارات السكك الحديدية ، والتدريبات الرياضية والرقص إلخ...

والمونتاج كلغة سينمائية يحتم حذف كل اللقطات والمناظر التى لا تفيد السياق الفيلمى . فلابد من القطع عندما يحدث شعور بعدم التسلسل عند المتفرج ، فهذا التسلسل رهن بتقديم كل ما هو ضرورى ومعبر ووظيفى . وليس من الضرورى تقديم أية حركة بأكملها مادام المنظر فى حاجة إلى جزء من هذه الحركة فقط، لذلك يجب حذف الأشياء العادية التى تبطئ من تقدم الفيلم ، ولا تضيف إليه جديدا سوى الثغرات والزوائد . وخاصة أن المونتير يتمتع بحرية شبه مطلقة لا يحدها سوى حتميات البناء الفنى والجمالى للسياق الفيلمى . فالمشاهد أو المناظر يمكن أن تتسلسل فى ترتيبها الزمنى كما يمكنها أن تقفز فى الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء ، ومع ذلك يمكنها أن تتمشى بعضها مع بعض فى الوقت نفسه. كذلك يملك المونتير الحرية فى تقديم موضوعه بطريقه مباشرة ، أو أن يجعل جمهوره يخمن ويفكر ، أو أن يفاجئه بإخفاء جزء كامل من الموضوع حتى اللحظة التى يستطيع فيها الكشف عنه بفاعلية أكثر . ومهما كان اختياره فعليه أن يحتفظ بالطابع والتوقيت الذى يتطلبه الموضوع. فهو يستطيع أن يغير ترتيب اللقطات إذا رأى أن النتيجة ستكون أكثر فعالية . ولعل الخطورة الأساسية لفن المونتاج تكمن فى قدرته على تحويل فيلم ردىء إلى شىء محتمل وذى قيمة إذا استخدم كل إمكاناته فى بلورة السياق الفيلمي، كما أنه يمكن أن يفسد ويهدم فيلما متعدد المزايا إذا فشل فى أداء مهمته فنيا وحرفياً .

وعن تاريخ فن المونتاج السينمائى يقدم لنا هيو بادلى نبذة عنه فى كتابه الرائد فى هذا المجال ، فيقول إنه فى بداية القرن الحالى - أى بعد مرور بضع سنوات من اختراع السينما، بدأ بعض السينمائيين فى استعمال الفيلم لتقديم قصص بسيطة لا تزيد مدة عرضها عن عشر دقائق . وكانت الكاميرا حتى ذلك الوقت لا تزال توضع فى مكان واحد للتصوير . وكان على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم داخل حدود رؤية الكاميرا المحددة وكأنهم على المسرح يخرجون من كادر الصورة ويعودون إلى داخله دون أن يفكر أحد في تحريك الكاميرا لتتبعهم. وعندما ينتهى المصور من التقاط منظر ما ينتقل إلى المنظر التالى ، ويختار لآلته المكان المناسب الذى يعطيه مرة ثانية زاوية واحدة للرؤية. وكانت المناظر تلصق الواحد تلو الآخر . وتلك كانت البداية المبكرة والساذجة للمونتاج السينمائى إذا صح تسمية هذه العملية بهذا الاسم .

وحتى فى تلك الأيام بدأ السينمائيون فى وضع الكاميرا فى مكان قريب من موضع التصوير كى يحصل المتفرج على تفصيل أكثر دقة . ففى فيلم «سرقة القطار الكبير» الذى أنتج عام ١٩٠٣ وضع المنتج لقطة ذات منظر كبير وقد كتب فى تعليماته لعامل العرض أنه يمكن وضع اللقطة إما فى بداية الفيلم وإما فى نهايته طبقاً لذوقه الشخصى. وهكذا لم تكتشف إمكانات المونتاج الحقيقية إلا فى مطلع الثلاثينيات من القرن الحالى حين تحركت الكاميرا تحريكا صحيحا ، وأمكن تجميع لقطات من نفس المنظر مأخوذة من زوايا مختلفة .

وفن المونتاج له رواد كثيرون ، إلا أن ديفيد وارك جريفيث الأمريكى (١٨٧٥-١٩٤٨) يعد رائد الفن السينمائى فى العالم ، والمؤسس لفن المونتاج وأساليبه المختلفة . ففى فيلمه «ميلاد أمة» الذى أخرجه عام ١٩١٥ أحدث تقدماً كبيراً فى طرق المونتاج ليس فقط بتنويعه فى اختيار زوايا الرؤية بل وبتقطيعه المتداخل والمعقد لأكثر من مشهدين ، فابتكر بذلك ما سمى بالمونتاج الإيقاعى فى الحركة. وقد عرض هذا الفيلم فى جميع أنحاء العالم فكان حافزًا للكثيرين على الاستمرار فى البحث عن إمكانات السينما كوسيلة للتعبير . وسرعان ما ظهرت النتيجة الإيجابية بعد حوالى عشرة أعوام على أيدى رواد السينما السوفيتية بحيث اعترف المخرجون السوفييت مثل سيرجى إيزنشتاين وفسيفولد بودفكين بتأثرهم بفيلم

«مـيـلاد أمـة» .. فـقـد نجح إيزنشـتـاين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) فى توليف مـا يسـمى «بالصدمة» واستخدام الرمز والتعارض فى أفلامه . كذلك قدم بودفكين (١٨٩٣ - ١٩٥٣) أهم نظرياته فى المونتاج السينمائى التى توضح أن الفيلم لا يصور ، وإنما يبنى لقطة بعد لقطة، تماماً كما يبنى البناء الماهر جدارا ، وأن عملية الاختيار الدقيق ، وحذف العناصر العديمة الأهمية ، وإبراز العناصر المعبرة ذات التأثير الدرامى وحدها ، هى العملية التى يتوقف عليها فن التوليف أو المونتاج ، وهى العملية الأساسية فى الخلق الفنى السينمائى ، ففى مجال المونتاج يملك الفنان السينمائى أداة تشكيلية من الدرجة الأولى، تساعده على أن يؤكد ويعطى دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التى يصورها . وهو لا يأخذ من الاتصال الزمنى لمشهد ما إلا الأجزاء التى تهمه ، ولا يلتقط من مجموع الأمكنة التى تشغلها الأشياء والأحداث إلا القدر المناسب، وهو يؤكد بعض التفاصيل الجزئية ويحذف البعض الآخر كلية ، إن الصورة السينمائية الواحدة تنشأ عن عملية تسجيل يسيطر عليها الإنسان ولكنها حين ينظر إليها سطحيا لا تعتبر شيئا أكثر من إنتاج صورة للطبيعة . أما عندما ينتهى الأمر إلى المونتاج فإن الإنسان يساهم فى العملية ، ذلك أن الزمن يقطع والأشياء التي لا ترتبط فى الزمن والمكان ترتبط معا، وهذا يبدو أشد ما يكون شبها بعملية تشكيلية وإبداعية ملموسة .

وهذا يوضح لنا أنه إذا كان جريفيث الأمريكى قد ابتكر طريقته الخاصة لخلق التأثيرات العملية المرغوبة من خلال المونتاج دون أن يقوم بتحليلها بالتفصيل وتقنينها فى نظرية ، فإن المخرجين السوفييت أسسوا نظريتهم الأولى الشاملة على المونتاج السينمائى ثم طبقوها بنجاح في أفلامهم . فقد اعتمدوا أكثر من غيرهم من أعلام السينما الصامتة على المونتاج للحصول على التأثير المطلوب ، وقاموا بتجزئة المشاهد إلى عناصرها التشكيلية المختلفة ثم توليفها مع العناية الفائقة بتغيير السرعة التى تتضمنها واستغلال مواقف الذروة إلى أقصى حد . وقد أوضح إيزنشتاين أن أساليب تقاطع اللقطات واللقطات القريبة والرجوع إلى أحداث سابقة وحتى المزج، لها جميعا مقابلات فى الأدب ، وأن كل ما فعله جريفيث هو اكتشاف هذه المرادفات. لكن إيزنشتاين اعترف بتأثير جريفيث على المخرجين السوفييت الذين أعجبوا بأعماله الرائدة التقدمية إعجابا لا مزيد عليه . ومع ذلك

أحسوا أنها تفتقر إلى اعتبار هام فى نظرهم يتمثل فى تقديم الكناية عن طريق المونتاج . والكناية -المأخوذة عن الأدب- تعنى صيغة كلامية تعتمد على استعمال لفظ أو جملة فى معنى غير المعنى الأصلى لها ، فمثلا : إذا استخدمنا صفة«حاد» فى قولنا «ذكاء حاد» فهى كناية ، لأنها أصلا صفة للسيف فى قولنا «سيف حاد» .

وكان جريفيث يعتمد على اللقطات القريبة المتبادلة المتوازية ، ثم توحيدها ومزجها ، لكنه لم يعرف التركيب البنائى الذى اكتشفه السوفييت ، فقد توقف عند مستوى العرض للمضمون ، ولم يحاول أبداً أن يصل إلى مقابلة اللقطات بعضها ببعض ليكون المضمون على المستوى الفكرى والصورة على المستوى الفنى. لكن المخرجين السوفيت يعتقدون أن فى إمكان المخرج أن يتحكم فى مادته بحيث لا يكتفى بسرد قصته فحسب ، بل يستخدم كل الابتكارات الجديدة فى المونتاج من أجل الحصول على نتائج فكرية منها . فاللقطات إذا ما تقابلت بطريقة مقصودة ، فإنها يمكن أن تحمل معانى جديدة لم تكن تحملها من قبل . ويقول بودفكين فى كتابه «التكنيك السينمائى» أنه إذا وصلنا لقطة لممثل يبتسم بلقطة قريبة لمسدس وتلتها لقطة أخرى للممثل وهو يرتعد ، فإن التعبير العام لكل المشهد سيدل على جبن الممثل . أما إذا عكسناوضع لقطتى الممثل فسيعجب المتفرجون ببطولة الممثل . أى أنه برغم استعمال نفس اللقطات فى كلتا الحالتين ، حدث تأثير مختلف تمامًا بمجرد عكس ترتيب اللقطات .

وفى تجربة أخرى لبودفكين مع أستاذه كوليشوف تم أخذ بعض لقطات قريبة لوجه أحد الممثلين دون أن يظهر عليه أى تعبير . ثم استعملت فى تركيب ثلاثة مشاهد تجريبية . فى المشهد الأول وضعت لقطة الممثل قبل لقطة لطبق من الحساء على مائدة ، وفى المشهد الثانى استبدلت لقطة طبق الحساء بلقطة لامرأة متوفاة راقدة فى كفنها ،وفي المشهد الثالث حلت لقطة لطفلة صغيرة تداعب لعبتها محل لقطة المرأة المتوفاة . ويقول بودفكين إنه عند عرض المجموعات الثلاث على بعض المتفرجين دون كشف السر كانت النتيجة رائعة ، فقد أبدوا إعجابهم الشديد بمهارة الممثل فى التعبير . وأشاروا إلى التفكير العميق الذى بدا على وجهه وهو ينظر إلى طبق الحساء ، كما أبدوا تأثرهم للحزن الذى غمر وجهه وهو يرقب المر أة المتوفاة ، وإعجابهم بابتسامته المرحة السعيدة التى بدت عليه وهو يلاحظ الطفلة فى أثناء لعبها . مع العلم بأن تعبير الوجه كان واحدًا فى الحالات الثلاث .

ويقول كاريل رايس فى كتابه «فن المونتاج السينمائى» أن بودفكين وكوليشوف تأثرا كثيرًا بهذه القدرة على الحصول على التأثيرات المختلفة من مجرد تغيير أوضاع اللقطات ، بحيث جعلا من هذا الأسلوب قاعدة أساسية جمالية تؤكد - على حد قول كوليشوف - أن كل فن يحتاج أولا إلى مادة له ، وثانيا إلى وسيلة يختص بها هذا الفن لصياغة هذه المادة . وعلى هذا فإن مادة العمل السينمائى هى قطع من الفيلم ، وأن وسيلة صياغة هذه المادة هى وصل هذه القطع بعضها ببعض حسب تركيب خلاق معين . وكان كوليشوف يرى أن الفن السينمائى لا يبدأ بتأدية الممثلين لأدوارهم أو تصوير اللقطات المختلفة ، بل أنه يعتبر هذا كله مجرد إعداد للمواد، إنما يبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يشرع فيها المخرج أو المونتير في وصل أجزاء الفيلم المختلفة بعضها ببعض . وهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وحسب ترتيبات متباينة فإنه يحصل على نتائج تختلف عن بعضها البعض . فالمونتاج يمكن - مثلا - أن يعبر عن حالة الممثل النفسية من خلال تركيب معين لمشهد محدد دون أن تظهر هذه الحالة أو المعنى على وجه الممثل .

ولقد نادى بودفكين بأن المشهد يصل إلى قمة تأثيره إذا ما ربطنا بين سلسلة من التفاصيل المختارة للحدث الأصلى . أما إيزنشتاين فقد عارض بشدة هذا الرأى. وكان يعتقد أن الحصول على التعبير بمجرد وصل متتابعات من لقطات تفصيلية، هو فى حقيقته تطبيق بدائى للتركيب السينمائى . وبدلا من ربط اللقطات بعضها وراء بعض فى سلاسة ، يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يثير خلافًا بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد فى ذهن المتفرج . ويعتقد إيزنشتاين أن التسلسل المثالى هو الذى يؤدى فيه كل قطع إلى هذه الصدمة المؤقتة بهدف استمرار التطور والتغيير . ولقد قسم الأنواع المختلفة للصراع المحتمل بين كل لقطتين متتابعتين من ناحية التكوين المختلف ، والمقاس ، وعمق مجال الرؤية ، ومفتاح الضوء ، وهكذا . ويمكن لأى عنصر فى اللقطة أن يتغير فجأة عندما تتصل بلقطة أخرى بحيث يستمر الصراع المطلوب .

وتفرعت مدارس المونتاج فظهرت مدرسة الطليعة التى انتشرت فى غرب أوروبا فى العشرينيات ، والتى استخدمت المونتاج ليس فقط لإحداث تأثيرات من النوع الفكرى أو العاطفى ، بل وللحصول على تأثيرات من النوع التشكيلى . ففى

فيلم «برلين» لوولتر روثمان كان المطلوب إبراز الحياة فى مدينة كبيرة . فتم توليف مناظر عديدة لقطار للسكة الحديدية ولحركة الجمهور بحيث تزخر الشاشة دائمًا بالموضوعات المتحركة المتغيرة باستمرار . فالمناظر فى مثل هذه المشاهد مرتبطة أساسًا بعضها ببعض من خلال علاقاتها بعضها ببعض أو بأوجه الشبه أو الاختلاف بينها . وقد أدى هذا إلى التغيير المستمر لزاوية الرؤية والإيقاع فى المونتاج وغير ذلك من الأساليب التى أصبحت عادية وشائعة فى أى فيلم عصرى .

وكان لظهور السينما الناطقة تأثير معوق على نظريات المونتاج السينمائى فقد صرف النظر لفترة من الزمن عن طرق تحريك الكاميرا والتغيير السريع للقطات . فكان الحوار الناطق بمثابة إثارة للانتباه فى لقطة ما لمدة أطول من الزمن، مما أدى الى تركيز الجهود على هذه الإمكانات الجديدة أكثر من اللازم ، وخاصة أن الصعوبات الفنية فى تسجيل الصوت وتوليفه كان لها النصيب الأكبر فى العناية بهذه العملية التى كانت صعبة ومعقدة فى تلك الفترة المبكرة . ولكن بمرور الزمن أصبح فنانو المونتاج أكثر مهارة فى توليف شرائط الصوت بفضل التقدم التكنولوجى الذى أعاد المونتاج إلى حريته السابقة . فأصبح الصوت لا يزيد من الواقعية فحسب بل يقوى التعبير الدرامى . وأصبح السطر الواحد من الحوار يعبر عن كمية من المعلومات لا يمكن للسينما الصامتة أن تعبر عنها إلا بواسطة أحد العناوين أو مشهد يشرح نفسه بنفسه عن طريق الصورة . كما أصبح فى الإمكان التعبير عن الأشياء القليلة الأهمية بالتلميح عنها فى الحوار أو فى شريط الصوت . وبذلك أمكن اختصار الوقت بالنسبة للمشاهد القليلة التأثير من الناحية الدرامية ولكنها ضرورية من الناحية القصصية ، مما أدى إلى الاقتصاد فى طريقة سرد القصة ، وتسهيل مهمة تقديم قصص أكثر تعقيدًا ، والارتفاع بمستوى الواقعية فى العرض . لكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الصورة لابد أن تكون دائمًا المركز الأول فى التأثير .

والظاهرة الغريبة فى مجال المونتاج السينمائى أن الفنانين المعاصرين لم يضيفوا الكثير إلى إنجازات رواده سواء فى أمريكا أو الاتحاد السوفيتى أو أوروبا ، مما يؤكد أن تقاليده الراسخة المبكرة حددت الإمكانات والأطر التى يمكن أن يبتكر ويبدع داخلها ، أما توسيع رقعة هذه التقاليد فلم نر محاولات في هذا المجال يمكن أن تقف على قدم المساواة مع محاولات الرواد الذين يبدو أنهم كانوا سابقين

لعصرهم بأجيال عديدة . فنحن نشاهد الآن من وقت لآخر تطورات فجائية وتأثيرات جريئة أجهد السينمائيون المعاصرون أنفسهم للحصول عليها كنوع من الثورة السينمائية . وهذا ما نلحظه فى أساليب مونتاج بعض الأفلام التى تسعى إلى الإغراب وتنتمى إلى ما يعرف بسينما الطليعة أو الموجة الجديدة ... إلخ . لكن سرعان ما يظهر لنا أن هذا الجديد الذى يسعى إلى إحداث انقلاب جديد لم يكن إلا شيئًا من الماضى .

★ ★ ★

(٢٦)
النحـــت

النحت فن يعتمد على العلاقة العضوية بين الكتلة والفراغ. ولا شك أن المادة التى تتكون منها الكتلة تؤثر بطريقة أو بأخرى على الشكل الفنى النهائى الذى تتخذه الكتلة . وسواء كان النحت فى الحجر أو الخشب أو تشكيل بالصلصال فإن النحات لابد أن يتبع منهجاً تنظيمياً معيناً يرتبط بأسرار صنعته مثل تنظيم العلاقة بين الأحجام ، ودراسة الخط والفتحات والثغرات والظل والنور ، والإيحاء بحركة التمثال من خلال التعاقب بين الظل (فى الفتحات والثغرات) والنور (فى الأجزاء البارزة والمسطحات) ولا شك أن السطح يؤثر تأثيراً فعالا فى الشكل النهائى للتمثال، بحيث يختلف سطح الجرانيت عن الخشب أو الصلصال أو الجص . ولذلك كان من الضرورى على النحات أن يدرس طبيعة كل خامة جيدا قبل أن يشرع فى عمله الفنى.

وينقسم فن النحت إلى نحت كامل التجسيم بحيث يشتمل التمثال على ثلاثة أبعاد، ونحت بارز تلتصق فيه الأجزاء البارزة بالخلفية ، ونحت غائر تتوغل فيه الأجزاء البارزة داخل الخلفية . وفى الأقسام الثلاثة تكمن عبقرية هذا الفن الذى يحيل الجماد ، حجرا كان أو خشبا ، إلى حركة زاخرة بالحيوية والخلود ، صحيح أنها حركة وهمية لكنها تحمل كل صفات التكوين العضوى الحى . وهذه الخصائص تبلورت منذ آلاف السنين على أيدى الفراعنة الذين أثبتوا ريادتهم بل وسيادتهم فى مجال النحت حتى الآن .

فقد نبغ المصريون منذ أقدم العصور فى نحت التماثيل التى كانت تصنع أول أمرها من الصلصال ثم تحرق . لكنهم سرعان ما استخدموا العاج فى صنع التماثيل واستطاعوا تطويع هذه الخامة التى تحتاج إلى آلات دقيقة وحادة . وقبيل عهد الأسرات تحول المثال المصرى القديم إلى الحجر لاعتقاده فى خلود التمثال إذا قدر

لجثة صاحبه الفناء . كذلك نحت تماثيل للحيوانات والطيور ملأ بها المقابر والمعابد والقصور.ويقول أبو صالح الألفى فى كتابه «الموجز فى تاريخ الفن العام» إن عصر بناة الأهرام «الأسرة الرابعة والخامسة» يعتبر من أزهى عصور فن النحت المصرى ، وكان المثالون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب وكانوا يلونونها لتصبح أكثر محاكاة للأصل الطبيعى ويضعون فى العين بلورا صخريا يشع بنور الحياة ، وتعتبر أقدم التماثيل التى جاءت مطابقة لهيئة أصحابها فى تاريخ الفنون . وكانت أوضاعها التقليدية تتمثل فى : السجود والجلوس، والركوع والتربع، وخاصة فى تماثيل الآلهة والملوك والأمراء.

ولعل تمثال أبى الهول يمثل معجزة النحات المصرى فى عصر الأهرام عندما تمكن من نحت نتوء فى الصخر على شكل أسد ورأسه للملك خفرع الذى صنع له تمثال من حجر الديوريت الأخضر قال عنه ماسبيرو : «لو حدث أن انمحت كل الكتابات عليه ، لما كانت هناك أدنى شبهة فى أنه تمثال ملك تتم عنه طلعته فحسب، فكل قطعة من ملامح وجهه وتفاصيل جسمه تجسد تعوده على الإحساس بالسلطة العليا التى يملكها. وخلف رأس التمثال نرى الطائر باشق – رمز الإله حورس– ناشرا جناحيه لحماية الملك» . ونلمس نفس الإعجاز فى تمثال شيخ البلد المصنوع من خشب الجميز وكأنه يقوم بعمله ، وتمثال الكاتب المصنوع من الحجر الجيرى الملون ، وتمثالين للأمير رع حتب وزوجته نفرت المصنوعين من الحجر الجيرى الملون أيضاً .

أما النحت البارز فنجده فى مقابر الملوك والأمراء يحكى تاريخ صاحب المقبرة. وبلغ قمة ازدهاره مع الانقلاب الدينى الذى خاضه اخناتون ، والذى ارتفع بالتعبير الفنى فوق التقاليد الحرفية المتوارثة . وإن كان انتصار كهنة طيبة على إخناتون قد أدى إلى تخريب أعمال النحت الرائعة فى تل العمارنة . كذلك أثر إخناتون على التماثيل بحيث تتميز بالإنسانية وإبراز الصفات الشخصية والجسمية الطبيعية بعد أن كانت تتميز فى الدولة القديمة بالحيوية والتيقظ والرصانة والجلال، وتتجاهل الخصائص الفردية فى مواجهة المعانى الكلية التى تطغى بدورها على كل الانفعالات الذاتية والأمور العائلية.

ومن الواضح أن المثالين الإغريق تأثروا إلى حد كبير بفن النحت الذى انتشر فى صا الحجر بعد انتهاء حكم الأسرة الخامسة والعشرين ، وتولى بسمتك حكم

البلاد ، وفتحه صدره للإغريق بحيث استوطن عدد كبير منهم الدلتا قرب العاصمة. وقد استلهمت النماذج الإغريقية فى التمثال فى القرن السابع ، وأوائل القرن السادس قبل الميلاد أساليب النحت التى سادت فى صا الحجر . وقد ترتب على امتزاج النحت المصرى بالنحت الإغريقى فى عهد الاضمحلال والتدهور ظهور فن قائم على التقليد أولا وأخيرا ، لكنه مع انتشار المسيحية ظهر فى ثوب صوفى شفاف فى مطلع القرن الثانى الميلادى .

أما النحت البارز فقد ساد الفن السومرى واستخدم فى زخرفة المبانى وتسجيل القصص والأساطير . وتأثر ببعض التقاليد الفنية المصرية القديمة ، وتميز بالحيوية المعبرة عن القوة ، وضخامة التجسيم ، والقدرة على شغل الفراغ مما ضاعف من تأثير الزخارف على المشاهد . أما نُحت التماثيل فكان قليلا بسبب ندرة الأحجار ، لكن ما صنع منها تميز بالإحكام والعناية فى إبراز التفاصيل ، وفى حفر المنحنيات. وقد انتقلت هذه التقاليد إلى الفن الأشورى الذى فضل النحت البارز على إقامة التماثيل بالرغم من وفرة الأحجار . وحتى التماثيل التى صنعت استخدمت كجزء مكمل لفن العمارة مثلما نجد فى قصر سارجون الثانى فى خورسباد، الذى اكتنف مدخله برجان كبيران تحتهما تماثيل لثيران ضخمة مجنحة برءوس آدمية وأسود ضخمة لحراسة المدخل . وكانت الجدران مغطاة بطبقة من الحجر الجيرى ومزخرفة بالنحت البارز الذى يرمز إلى مناظر الحفلات والحرب والصيد ... إلخ . وقد انتقلت التقاليد نفسها إلى النحت الفارسى الذى كان مزيجا من الفن البابلى والأشورى والمصرى وهى الشعوب التى استعمرها الفرس واحتكوا بها .

ويبدو أن فن النحت بمعظم تقاليده كان ينتقل من حضارة إلى أخرى بسهولة قل أن تتوافر لفن آخر . والدليل على ذلك أنه مع بداية الحضارة الإغريقية كان النحت الهللينى يشتمل على النحت البارز وتماثيل الآلهة والأبطال وتماثيل النذور ، وأخذ استخدام الألوان من نفس الأساليب التى شاعت فى مصر وبابل وآشور وفارس . كما استخدم التمثال الإغريقى أشكالاً شبه هندسية وبعيدة عن الأنماط الطبيعية إلى حد ما . وقد تأثر بأسلوب الدولة المصرية القديمة من حيث استخدام وزن الحجر والكتلة والتنظيم فى العلاقات المكونة للتمثال فى إثارة الإحساس بالقوة

والرفعة ، وإن كان قد تطور بعد ذلك إلى التعبير التلقائى عن الطبيعة وعن الانفعالات والأحاسيس الذاتية .

بدأ النحت الرومانى بالنقل عن التماثيل الإغريقية ،وأقيمت التماثيل فى كل الميادين والمبانى العامة والقصور الخاصة والحمامات الضخمة بهدف تجسيد عظمة الإمبراطورية الرومانية . لكن النحت الرومانى تمثل فى التماثيل التى أقيمت لعيون القوم وقادتهم مثل يوليوس قيصر وأكتافيوس وأغسطس، كذلك نقل الرومان عن الإغريق تماثيل الآلهة مع إضافة التماثيل الرمزية مثل التمثال الشهير الذى يرمز إلى نهر النيل برجل ضخم الجثة مضطجعا على وسادة وبجانبه تماثيل لأطفال متسلقين الجسم الضخم رمز المقاطعات المصرية تحت الحكم الرومانى . وتتمثل الإضافة الحقيقية للرومان فى النحت البارز الذى ضاهى الطبيعة بشكل لم يسبق له مثيل ، مثلما نجد فى النموذج الطبيعى البحت الذى يقف فيه الأشخاص فى صفوف متراصة متوازية بحيث يزداد بروز الصفوف الأولى على الخلفية ، فى حين تبرز فى خلفية النموذج المبانى والقلاع والمعابد والأشجار والجبال ..... إلخ .

أما النحت الهندى فيعد تابعا للعمارة بحيث زخرفت المعابد الهندية بالنحت البارز الذى يصور الأساطير والراقصات والحيوانات الخرافية والحقيقية . فى حين تحتوى المعابد البراهماتية على عدد كبير من تماثيل الآلهة : براهما ، وفيشنو ، وشيفا ، ودورجا ..... إلخ .

وفى الصين ساعدت البوذية على ازدهار فن النحت فى القرن السابع بعد الميلاد ، ونظراً لأغراضه الدينية البحتة فقد تميز بالجدية والصرامة . كذلك ازدهر النحت فى اليابان مع دخول البوذية ،ولذلك كان مشابها فى موضوعاته وأشكاله للنحت الصينى . وإن كان المثال اليابانى قد ركز أكثر على التماثيل الخشبية والبرونزية لوفرة الخشب فى اليابان .

وفى بداية عهد انتشار المسيحية انصرف الفن البيزنطى عن التماثيل التى ترتبط بالعهود الوثنية السابقة . لكن ابتداء من القرن الخامس بدأ المثالون فى عمل تماثيل للسيد المسيح والرسل والقديسين والأحداث التي وردت فى الإنجيل . وإن كان هذا الاتجاه قد اندثر لمدة قرن تقريبا نتيجة لتحريم الإمبراطور ليون الثالث عمل التماثيل ووضعها فى الكنائس فى النصف الأول من القرن الثامن . أما الفنان

القبطى فى مصر فقد نحت الطيور والأسماك ونبات البردى ببراعة على الخشب، كذلك حفر المناظر المختلفة لحياة السيد المسيح . واستخدم العاج فى صناعة أدوات الزينة ، أما النحت فى الحجر فقد اقتصر على الأشكال الهندسية المجردة.

وإذا كان الإسلام قد حرم التجسيم وخاصة التماثيل لارتباطها فى الأذهان بالأصنام، فإنه مع رسوخ الحضارة العربية لم يعد هناك خوف من ممارسة التصوير والنحت على المستوى الفنى والجمالى البحت . ولعل هذا يفسر وجود نماذج كثيرة من التصوير والنحت منذ العصر الأموى حتى الآن ، لكن الفنان المسلم عبر عن الكائنات الحية بأسلوب تجريدى بعيد عن مطابقة الواقع . ولكى يتفادى الفنان المسلم عملية التجسيم الصريح غطى تماثيله بغلالة من الزخارف التى تحول تفاصيل الجسم إلى وحدات زخرفية . أما العصر العباسى فقد تميز بتغطية الجدران بالجص المزخرف بأشكال متعددة قريبة من الطبيعة لكنها ابتعدت عنها بالتدريج إلى أن تحولت إلى تجريد خالص، وهو نفس الاتجاه الذى نجده فى حفر الخشب، الذى نبغ فيه -فيما بعد - الفاطميون وطوروه إلى أن أصبح يصور مناظر الحياة المختلفة .

وفى العصور الوسطى فى أوروبا اتخذ المثالون القوطيون من الطبيعة نموذجاً لهم، وازدحمت الكنائس بتماثيل الملائكة والقديسين والقديسات وأحياناً الملوك والأمراء ، مع وضع كل تمثال فى المكان الذى يتصل فيه بالبناء ويشكل معه وحدة فنية. وقد بلغ فن النحت قمته فى فرنسا فى القرن الثالث عشر ، أما فى إنجلترا فلا توجد إلا تماثيل التوابيت التى تمثل أصحاب الجثث داخلها وذلك نظراً لرفض البروتستانت وجود التماثيل فى كنائسهم . وقد تفنن النحاتون الفرنسيون والإيطاليون على وجه الخصوص فى استلهام أشكال الطبيعة مثل أوراق العنب والبلوط واللبلاب ، كما نحتوا تماثيل الوحوش الأسطورية المرعبة .

وبحلول عصر النهضة أخذت إيطاليا فى يدها زمام المبادرة فى النحت فى القرن الرابع عشر بفضل دوناتللو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) وجيبرتى (١٣٧٨ - ١٤٦٥) . فقد تمثلت ريادة دوناتللو فى تحطيمه للتقاليد البيزنطية وعنايته بالأبعاد الثلاثة والحركة فى الفراغ . كما استلهم الموضوعات التاريخية مثلما نجدفى تمثالى داود والفارس المصنوعين من البرونز . أما جيبرتى فقد نبغ فى النحت البارز الذى يحقق فيه البعد

الثالث بأسلوب لم يحققه أحد من قبل كما نجد فى البوابات البرونزية التى نحتها لمعمودية كنيسة فلورنسا . لكن النهضة الإيطالية بلغت قمتها فى النحت على يدى مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الذى أصبحت تماثيله من معالم النحت على مر العصور، مثل تمثال الرحمة الذى نرى فيه السيدة مريم العذراء وعلى حجرها جسد السيد المسيح المسجى. والتمثال كله يشع بالجلال والعظمة والكمال، كما نحت مايكل أنجلو تمثال النبى موسى وكأنه يكاد ينفجر غضباً من بنى إسرائيل.

ولم يستطع المثالون الذى جاءوا بعد مايكل أنجلو أن يتخلصوا من تأثيره ، بل إن عظمته يبدو أنها جنت على فن النحت حينما شعر النحاتون أنهم أقزام فى مواجهته ، ولذلك لم ينبغ مثال على مر ثلاثة قرون بطول أوروبا حتى جاء كانوفا (١٧٧٥ - ١٨٢٢) الذى كان إيطالياً أيضا وقاد الحركة الكلاسيكية الجديدة فى التصوير. ثم ظهر المثال الفرنسى رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) رائد النحت الحديث الذى حطم القيود الأكاديمية والتقاليد البالية ، وانطلق إلى استخدام المسطحات بجرأة عجيبة ، وأبرز الحركة التى تجسد العضلات تجسيداً خشناً قوياً ، مما جعل الحجر الأصم يكاد ينطق بانفعالاته الثائرة ، ومما وظف الضوء فى إبراز التعبير الانفعالى للفنان . ومن أشهر تماثيله : «القبلة» و «آدم وحواء» ، و«الربيع» .

ويستعرض أبو صالح الألفى فى كتابه «الموجز فى تاريخ الفن العام» كبار المثالين المحدثين فيبدأ ببوردل (١٨٦١- ١٩٢٩) الذى انصب اهتمامه على الصياغة المعمارية مؤمنا بأن للنحت صفاته وخصائصه التى تتركز فى التركيب البنائى للعمل النحتى ، وأن الاتزان والتوافق فى علاقات الكتل هو الذى يعطى للعمل قيمته الفنية الكبرى . أما مايول (١٨٦١ - ١٩٤٤) فقد سار فى طريق العناية بالعلاقات التشكيلية ، واعتقد أن إبراز العواطف والانفعالات التى كان يعنى بها رودان ، من شأنها أن تقلل من قيمة العمل الفنى لأنها ستكون على حساب الصياغة النحتية . أما مينييه البلجيكى فقد تحرر من القيود التقليدية سواء من ناحية الشكل أو المضمون ، ذلك أنه استمد مضامينه من الأشخاص العاديين فى أثناء ممارساتهم لأعمالهم اليومية ، وغض النظر تماماً عن الآلهة والملوك ، فعبر عن البحارة وعمال المناجم وأوضح أنهم لا يقلون عن الملوك فى القوة والأصالة .

ثم بدأ الاتجاه التجريدى فى النحت على يدى هنرى مور المثال الإنجليزى الذى اكتفى بالعلاقات المجردة بين مجموعات الأحجام التي يعالجها . وبدخول التكنولوجيا الحديثة مجال النحت استعمل المثالون الحديد الذى أمكن طرقه وتشكيله باستخدام جهاز اللحام للحصول على أشكال تجريدية تجنح إلى الخيال وتبتعد عن الواقع كما فعل ديفيد سميث وريفيرا و روزاك وكالدير الذين استخدموا الصلب والألمونيوم كما استعمل لاسو البلاستيك، أما خابو وبيفسنر فقد استخدما خامات جديدة كالفورمايكا والخشب وقوالب الزجاج . وكان النحاتون يؤكدون الكتلة مرة ويؤكدون الفراغ مرة أخري، كما واظبوا على البحث عن خامات جديدة . وبلغت الاجتهادات درجة ذابت فيها الفوارق بين التصوير والنحت نتيجة للمدراس الفنية الحديثة التى نظرت إلى الفنون التشكيلية على أنها وحدة متكاملة بحيث يمكن للتصوير أن يصبح مجسما ، وأن يتجاهل النحت الكتلة التقليدية ويستعيض عنها بتوزيع السطوح والأسلاك والخيوط .

أما فى مصر - رائدة فين النحت فى التاريخ الحضارى للبشرية جمعاء - فكان من الطبيعى أن تنجب فى العصر الحديث مثالين أفذاذا من أمثال محمود مختار ومحمد حسن وغيرهما من الأجيال التى تلتهما . ويعد محمود مختار رائد النحت المصرى فى العصر الحديث بلا منازع ، وذلك لعبقريته فى توزيع الكتل وتوظيف الخطوط الإنسيابية والاستقامة والانحناء . فقد سافر إلى باريس عام ١٩١١ وعاش هناك فترة من أخطر الفترات التى مر بها الفن المعاصر حين كانت باريس تصطخب باتجاهات جديدة فى حربها ضد كل قديم . وظل فى باريس حتى عام ١٩٢٠ يتابع الحضارة الفنية فى عقر دارها ، كما يتابع ثورة وطنه عام ١٩١٩ وينفعل بها فى نموذج تمثال «نهضة مصر» الذى عرضه فى معرض باريس عام ١٩٢٠ ونال شهادة شرف . وعندما عاد إلى وطنه بدأ فى عام ١٩٢٥ نحت التمثال من الجرانيت ، وأقيم عام ١٩٢٨ فى ميدان باب الحديد ثم نقل إلى مدخل جامعة القاهرة ، وتلاه بتمثال «قبة وادى الملوك» و«كاتمة الأسرار» .

ويشبه مختار مينييه البلجيكى فى اختياره للأشخاص العاديين عندما عبر عن فلاحى القرية المصرية وفلاحاتها فى مختلف أنشطتهم اليومية . ووجد فى الفلاحة المصرية نموذجاً رائعاً للنحت سواء فى الحجر أو البازلت أو الجرانيت مثل تماثيل

«نحو الحبيب » ، و«حاملات الجرار» . و «القيلولة»، و«الحزن» هذا بالإضافة إلى تماثيل «الخماسين»، و«على ضفاف النيل» ، و «العودة من السوق» ، و «شيخ البلد» ، و «الخفير» . كما كلفته الحكومة عام ١٩٣٠ بإقامة تمثالين لسعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية ، ولم ينس مختار أن يسجل قصص الكفاح الوطنى والاجتماعى حول قاعدتى التمثالين فى نحت بارز . كما أعاد مختار أمجاد فن النحت الفرعونى بكل تفاصيله الدقيقة كما نجد فى تمثال «إيزيس» مما يؤكد أن مصر مازالت قادرة على تجددها الدائم فى فن النحت الذى علمته للعالم أجمع .

★ ★ ★

قائمة المراجع

المراجع العربية :

١ - أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام. - ١٩٧٣

٢ - أحمد الحضرى : فن التصوير السينمائي. - ١٩٧٧

٣ - أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة : معجم الفن السينمائى. - ١٩٧٣

٤ - أحمد مرسى وفاروق جودى : الفولكلور والإسرائيليات. - ١٩٧٧

٥ - بيير ميشو : تاريخ الباليه - ترجمة: مجدى فريد - بدون تاريخ

٦ - تونى روز ومارتن بنسون : كيف تمثل للسينما - ترجمة : أحمد راشد - بدون تاريخ

٧ - جوليان كونتر : كيف تعمل المؤثرات السينمائية - ترجمة : هاشم النحاس - بدون تاريخ

٨ - حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة). - ١٩٦٧

٩ - حسن فتحى : العمارة والبيئة. - ١٩٧٧

١٠ - حسنى نصار : الشعر الشعبى العربى. - بدون تاريخ

١١ - سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور. - ١٩٦٣

١٢ - سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة. - بدون تاريخ

١٣ - شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير بدون تاريخ

١٤ - صلاح أبو سيف ، السينما فن. - ١٩٧٧

١٥ - عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور . - ١٩٧٣

١٦ - عبد الحميد يونس : التراث الشعبي. - ١٩٧٩

١٧ - عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبى . - ١٩٨٠

١٨ - فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية. - ١٩٦٤

١٩ - فاروق خورشيد : السير الشعبية . - ١٩٧٨

٢٠ - فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى - بدون تاريخ

٢١ - كاريل رايس : فن المونتاج السينمائى - ترجمة : أحمد الحضرى - ١٩٦٤

٢٢ - محمد أحمد الحفنى : سيد درويش - بدون تاريخ

٢٣ - محمد رشاد بدران : فن الأوبرا. - ١٩٦١

٢٤ - محمد فهمى عبد اللطيف : ألوان من الفن الشعبى - ١٩٦٤

٢٥ - محمد فهمى عبد اللطيف : الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى الشعبي - ١٩٧٩

٢٦ - محمد قنديل البقلى : الأمثال الشعبية - ١٩٧٨

٢٧ - محمد قنديل البقلى : فنون الزجل - ١٩٨٠

٢٨ - محمود البسيونى : الفن الحديث. - ١٩٦٥

٢٩ - محمود سامى عطا الله : الفيلم التسجيلى وبناء الإنسان المصرى . - ١٩٨٠

٣٠ - نبيل راغب : النقد الفنى . - ١٩٨٠

٣١ - نبيلة إبراهيم : البطولة فى القصص الشعبى . - ١٩٧٧

٣٢ - هيوبادلى : كيف تولف الأفلام - ترجمة فريد المزاوى - بدون تاريخ

* * *

المراجع الأجنبية :

BIBLIOGRAPHY

1. Alberti, L. B. **On Painting**, 1956.
2. Arnheim, Rudolf. **Film as Art**, 1933.
3. _____________ . **The Art and Techinque of Ceramics**, 1937.
4. _____________ . **Art and Visual Perception**, 1964.
5. Bacharach, A.L. **Lives of the Great Composers**, 3 vols., 1943 - 1948.
6. Beaumont, C.W. **Puppets and the Puppet Stage**, 1938.
7. _____________ . **Complete Book of Ballet**, 1942.
8. Behrendt, W.C. **Modern Building**, 1938.
9. Berenson, Bernhard. **Italian Painters of the Renaissance**, 1953.
10. Biancolli, L. & R. Bager**. Operas**, 1949.
11. Blakeston, Oswell. **How to Script**, 1943.
12. Blom,Eric. **Music in England**, 1945.
13. Broadbent, R.J. **A History of Pantomime**, 1901.
14. Brockway, W.&H. Weinstock**. The Opera**, 1941.
15. Burckhardt, J.C. **The Civilization of the Renaissance in Italy**, 1945.
16. Burris, Meyer H. & E.C. Cole. **Scenery for the Theatre**, 1939.
17. Clarke, Kenneth. **The Gothic Revival**, 1950.
18. Copland, Aaron. **What to Listen for in Music**, 1953.
19. Craig, E. G. **On the Art of the Theatre**, 1925.
20. _____________ . **The Theatre Advancing**, 1928.
21. Deakin, I. **To the Ballet**, 1935.
22. Dent, E.J. **Opera**, 1949.
23. Disher, M.W. **Clowns and Pantomimes**, 1925.
24. Dwiggins, W.A. **Marionette in Motion**, 1939.
25. Edman, Irwin. **Arts and the Man,** 1953.
26. Eisenstein, Sergi. **Film Sense**, 1943.
27. _____________ . **Film Form**, 1951.
28. Ficklen, B.A. **A Handbook of Fist Puppets**, 1935.
29. Fischer, Ernest. **The Necessity of Art**, 1962.
30. Flanagan, H. **Shifting Scenes**, 1928.
31. Freedley, G. & J.A. Reeves. **A History of the Theatre**, 1941.

32. Fuerst, W. R. **20th Century Stage Design**, 1928.
33. Gabo, Naum. **Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings**, 1957.
34. Gamble, W.B. **The Development of Scenic Art and Stage Machinery**, 1928.
35. Gardner, Helen. **Art through the Ages**, 1959.
36. Giedion, Sigfried. **Space, Time and Architecture**, 1954.
37. Giedion- Welcker, Carola. **Modern Plastic Art**, 1937.
38. Glimcher, S. & Warren Johnson. **Movie Making**, 1975.
39. Graf, A. **The Opera**, 1941.
40. Greenwood, I.J. The **Circus, its Origin and Growth**, 1898.
41.Haskell, A.L. **Prelude to Ballet**, 1936.
42. Holt, E. G. **A Documentary History of Art**, 1958.
43. Home, Ethel **Music as a Language**, 1916.
44. Honey, W.B **The Art of the Potter**, 1946.
45. Horwood, F.J. **The Basis of Music**, 1944.
46. Howard, J. T. & James Lyons. **Modern Music**, 1957.
47. Ivchencko, V.Y. **Le Ballet Contemporain,** 1912.
48. Jacobs, Arthur. **A New Dictionary of Music**, 1971.
49. Joseph, H. H. **A Book of Marionettes**, 1920.
50. Jossic Y.F. **Stage and Stage Settings**, 1933.
51.Kaufman, Helen L. **Music Appreciation** , 1942.
52. ____________. **The Story of One Hundred Great Composers**, 1943.
53. Kepes, Gyorgy. **Language of Vision**, 1944.
54. Lees - Milne, J. **The Age of Adam**, 1947.
55. Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances**, n.d.
56. May, E.C. **Circus from Rome to Ringling**, 1932.
57. Munro, Thomas**. Evolution in the Arts,** 1963.
58. Myercough - Walker, R. **Stage and Film Decor,** 1940.
59. Nicoll, A. **Masks, Mimes and Miracles**, 1931.
60. Osborne, H, **Theory of Beauty**, 1953.
61. Peter, John. **Masters of Modern Architecture**, 1958.
62. Pope, A. **The Language of Drawing and Painting**, 1949.

63. Pudovkin,V.I. **Film Technique and Film Acting**, 1958.
64. Ransome, G.G. **Puppets and Shadows**, 1931.
65. Read, Herbert. **The Meaning of Art**, 1954.
66. Rich, Jack C. **The Materials and Methods of Sculpture**, 1947.
67. Roth, Alfred, **The New Architecture**, 1940.
68. Santayana, George. **The Sense of Beauty**, 1955.
69. Seymour, Charles. **Tradition and Experiment in Modern Sculpture**,1949.
70. Ulanov, Barry. **A History of Jazz in America**, 1957.
71. Vasari, Giorgio. **The Lives of the Painters**, 1959.
72. Westerwelt, L. **The Circus in Literature**, 1931.
73. Wollflin, Heinrich. **Principles of Art History**, 1950.
74. Zevi, Bruno. **Towards an Organic Architecture**, 1949.

★ ★ ★



محتويات الدليل

الموضوع		صفحة



دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩